GEORGE STEINER

TOLSTÓI O DOSTOIEVSKI

BIBLIOTECA
DE ENSAYO
SIRUELA

Serie Mayor
BIBLIOTECA
DE ENSAYO
20

George Steiner

Tolstói o Dostoievski

Traducción de Agustí Bartra



Ediciones Siruela

1.ª edición: abril de 2002
2.ª edición: septiembre de 2002

Título original: *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism*
Diseño gráfico: Gloria Gauger

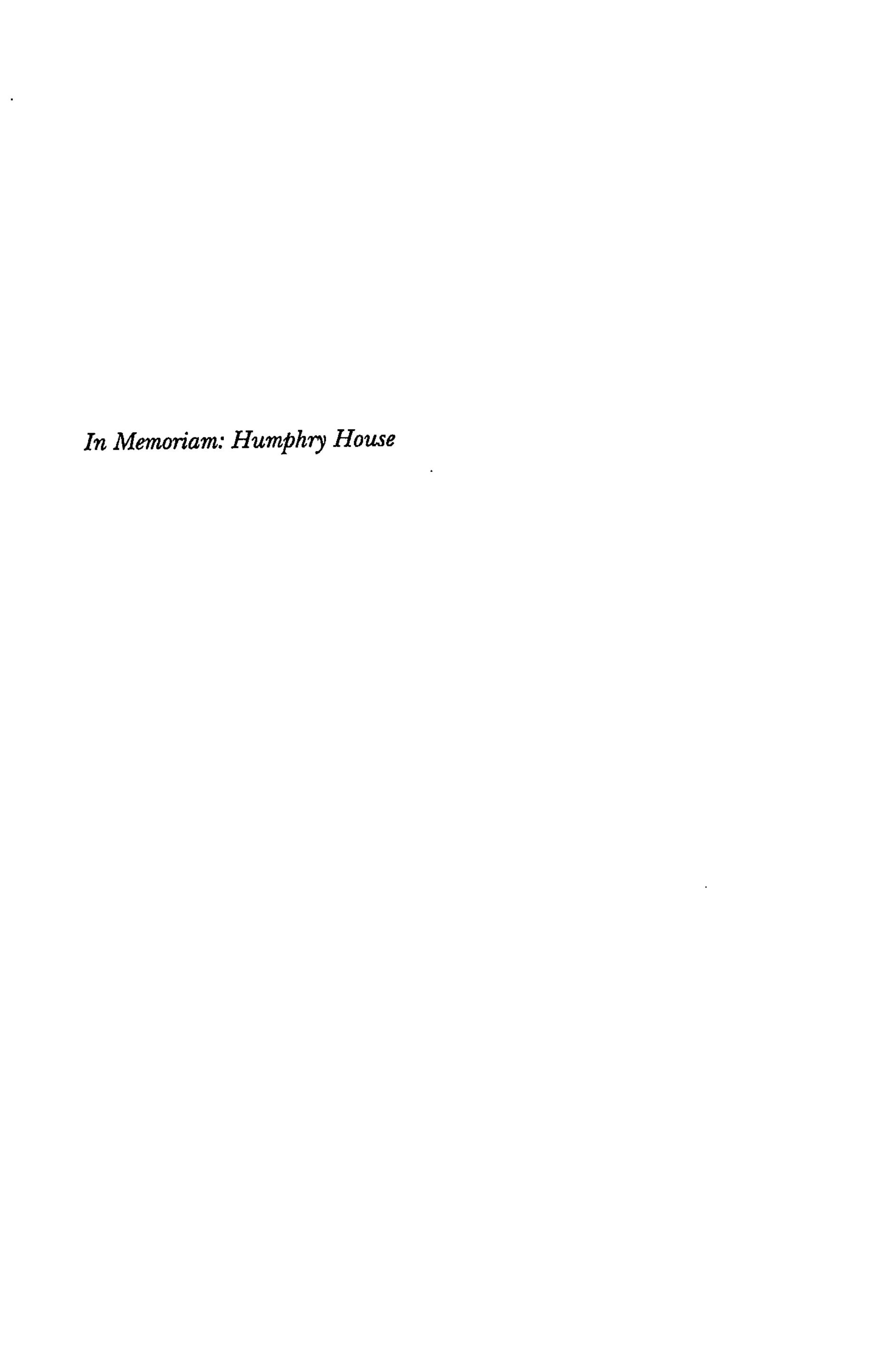
Traducción cedida por Ediciones Era, México

Plaza de Manuel Becerra, 15. «El Pabellón»
28028 Madrid. Tels.: 91 355 57 20 / 91 355 22 02
Fax: 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
Printed and made in Spain

Índice

Tolstói o Dostoievski

Tolstói o Dostoievski



In Memoriam: Humphry House

Nota sobre las fechas

Todas las fechas que se refieren a las vidas y a las obras de Tolstói y Dostoievski corresponden al viejo calendario ruso, que se computaba con doce días de retraso con respecto al calendario gregoriano, usual en los países occidentales.

G. S.

Capítulo I

Ein Buch wird doch immer erst gefunden, wenn es verstanden wird.
Goethe a Schiller, 6 de mayo de 1797

I

La crítica literaria debería surgir de una deuda de amor. De un modo evidente y sin embargo misterioso, el poema, el drama o la novela se apoderan de nuestra imaginación. Al terminar de leer una obra no somos los mismos que cuando la empezamos. Recurriendo a una imagen de otro campo artístico, diremos que quien ha captado verdaderamente un cuadro de Cézanne verá luego una manzana o una silla como si nunca las hubiera visto antes. Las grandes obras de arte nos atraviesan como grandes ráfagas que abren las puertas de la percepción y arremeten contra la arquitectura de nuestras creencias con sus poderes transformadores. Tratamos de registrar sus embates y de adaptar la casa sacudida al nuevo orden. Cierto instinto primario de comunión nos impele a transmitir a otros la calidad y la fuerza de nuestra experiencia, y desearíamos convencerlos de que se abrieran a ella. En este intento de persuasión se originan las más auténticas penetraciones que la crítica puede proporcionar.

Digo esto porque buena parte de la crítica contemporánea es de otra índole. Burlona, quisquillosa, inmensamente conocedora de su linaje filosófico y de sus complejos instrumentos, a menudo viene más para enterrar que para encomiar. Realmente, muchísimo es lo que debe ser enterrado si se desea conservar la salud

del lenguaje y de la sensibilidad. En vez de enriquecer nuestra conciencia, en vez de ser manantiales de vida, demasiados libros encierran para nosotros las tentaciones de la facilidad y de un grosero y efímero solaz. Pero éstos son libros para el apremiante menester del reseñista, no para el reflexivo y recreador arte del crítico. Hay más de «cien grandes obras», más de mil. Pero su número no es inagotable. A diferencia del reseñista y del historiador de la literatura, el crítico se interesa por las obras maestras. Su principal función no consiste en distinguir entre lo bueno y lo malo, sino entre lo bueno y lo mejor.

Aquí, de nuevo, el criterio moderno propende a un punto de vista más tímido. Al aflojarse los goznes del antiguo orden político y cultural, ha perdido aquella serena seguridad que permitió a Matthew Arnold referirse, en sus conferencias sobre las traducciones de Homero, a los «cinco o seis supremos poetas del mundo». Nosotros no nos expresaríamos así. Nos hemos convertido en relativistas; comprendemos, presas del desasosiego, que los principios críticos son intentos de imponer efímeros hechizos de autoridad a la inherente mudanza del gusto. Al dejar Europa de ser el centro de la historia, estamos menos seguros de la preeminencia de la tradición clásica y occidental. Los horizontes del arte han retrocedido, en el tiempo y en el espacio, más allá de lo que nadie podía sospechar. Dos de los poemas más representativos de nuestra época, *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, y los *Cantos*, de Ezra Pound, se han inspirado en el pensamiento oriental. Las máscaras del Congo asoman en los cuadros de Picasso como una vengadora desfiguración. En nuestros espíritus se proyectan las sombras de las guerras y las bestialidades del siglo XX; nuestra herencia nos hace ser cautos.

Pero no debemos ir demasiado lejos. En los excesos del relativismo se encuentran los gérmenes de la anarquía. La crítica debería traernos los recuerdos de nuestro gran linaje, la incomparable tradición de la épica que va de Homero a Milton, los esplendores de la tragedia en la antigua Atenas y del drama isabelino y neoclásico, de los maestros de la novela. Debería afirmar que, si Homero, Dante, Shakespeare y Racine ya no son los más grandes poetas del mundo entero –el mundo se ha hecho demasiado grande para la supremacía–, son todavía los supremos poetas de aquel mun-

do del que nuestra civilización saca su fuerza vital y en cuya defensa debe arriesgarse. Al insistir en la infinita variedad de los asuntos humanos, sobre el papel de las circunstancias sociales y económicas, los historiadores quisieran que descartásemos las viejas definiciones, las antiguas categorías de significación. ¿Cómo podemos –preguntan– emplear el mismo rasero para la *Ilíada* y *El paraíso perdido*, cuando estas obras están separadas por siglos de hechos históricos? ¿Puede el término «tragedia» significar algo si lo usamos tanto para *Antígona* como para *El rey Lear* o *Fedra*?

La respuesta es que los recuerdos y los hábitos mentales calan más hondo que las exigencias del tiempo. La tradición y la gran continuidad de la unidad no son menos reales que el sentimiento de desorden y de vértigo que debemos a la nueva época de oscurantismo. Llamemos épica a esa forma de aprehensión poética en la que está insertado un momento de la historia o un mito religioso; digamos de la tragedia que es una visión de la vida cuyos principios de significación provienen de la precariedad de la condición humana, de lo que Henry James llamaba la «imaginación del desastre». Ninguna de estas dos definiciones es válida en un sentido total, pero bastan para recordarnos que existen grandes tradiciones, líneas de herencia espiritual que relacionan a Homero con Yeats y a Esquilo con Chéjov. A esa crítica debemos regresar con un apasionado temor y un siempre renovado sentido de la vida.

En nuestros días, hay un dolorido anhelo de tal regreso. Estamos completamente rodeados de un nuevo analfabetismo, el analfabetismo de los que pueden leer palabras ásperas y palabras de odio y de relumbrón, pero que son incapaces de comprender el sentido del lenguaje en función de su belleza o verdad. Uno de los más agudos críticos modernos escribe: «Me agradaría creer que hay una clara prueba de la necesidad (y, particularmente en nuestra sociedad, una necesidad mayor que nunca), en los eruditos y los críticos, de realizar una tarea especial, la tarea de situar al público en una relación pertinente con la obra de arte, es decir, de cumplir una tarea de intermediario»[1]. No juzgar ni diseccionar, si-

[1] R. P. Blackmur, «The Lion and the Honeycomb», *The Lion and the Honeycomb*, Nueva York 1955.

no mediar. Sólo a través del amor por la obra de arte, sólo a través del constante y angustiado reconocimiento por parte del crítico de la distancia que separa su arte del arte del poeta, puede tal mediación ser realizada. Se trata de un amor que ha cobrado lucidez a través de la amargura: es testigo de los milagros del genio creador, desentraña los principios del ser, los muestra al público, y, sin embargo, sabe que no toma parte –o sólo una parte muy pequeña– en su verdadera creación.

Tales son los postulados de lo que podríamos llamar «antigua crítica» para distinguirla parcialmente de la esplendorosa y predominante escuela conocida como «nueva crítica». La «antigua crítica» es engendrada por la admiración. A veces se aparta del texto para considerar un propósito moral. Cree que la literatura existe no como un fenómeno aislado, sino que tiene un papel central en el drama de las fuerzas políticas e históricas. Por encima de todo, la antigua crítica, por su índole y alcance, es filosófica y, generalmente, responde a la idea expresada por Jean-Paul Sartre en un ensayo sobre Faulkner: «La técnica de una novela siempre nos remite a la metafísica del novelista». En las obras de arte se hallan reunidas las mitologías del pensamiento, los heroicos esfuerzos del espíritu humano por imponer un orden y una interpretación al caos de la experiencia. Aunque inseparable de la forma estética, el contenido filosófico –la presencia de la fe o de la especulación dentro del poema– tiene sus propios principios de acción. Hay numerosos ejemplos de arte que, a través de las ideas que exponen, nos convencen o nos impulsan a la acción. Los críticos contemporáneos, salvo los marxistas, no siempre le han hecho caso.

La antigua crítica tiene sus prejuicios: tiende a creer que los «supremos poetas del mundo» fueron hombres impelidos a aceptar o a rebelarse contra el misterio de Dios, que hay magnitudes de propósito y de fuerza poética que el arte secular no puede alcanzar o, por lo menos, que todavía no ha alcanzado. El hombre, según afirma Malraux en *Las voces del silencio*, está atrapado entre lo finito de la condición humana y lo infinito de las estrellas. Sólo a través de sus monumentos de la razón y de la creación artística puede asumir la dignidad trascendente. Pero al obrar así imita y al mismo tiempo entra en rivalidad con los poderes formadores de la

Deidad. Así, en el corazón del proceso creador se da una paradoja religiosa. Ningún hombre es más completamente creado a imagen de Dios, o es más inevitablemente Su retador, que el poeta. D. H. Lawrence dijo: «Siempre tengo la impresión de hallarme desnudo ante el fuego del Todopoderoso, que me atraviesa, lo cual resulta abrumador. Para ser un artista, uno ha de ser terriblemente religioso»[2]. Pero no, tal vez, para ser un verdadero crítico.

Los valores mencionados son algunos de los que desearía hacer resaltar en este estudio sobre Tolstói y Dostoievski, los dos novelistas más grandes del mundo (toda crítica resulta, en sus momentos de autenticidad, dogmática; la antigua crítica se reserva el derecho de ser franca y de emplear superlativos). E. M. Forster escribió: «Ningún novelista inglés es tan grande como Tolstói, es decir, ha dado un cuadro tan completo de la vida del hombre, en su aspecto doméstico y heroico a la vez. Ningún novelista inglés ha explorado el alma del hombre tan profundamente como Dostoievski»[3]. El juicio de Forster no se limita necesariamente a la literatura inglesa, y define la relación de Tolstói y Dostoievski con el arte de la novela en general. Por su naturaleza, sin embargo, tal proposición no puede ser demostrada: se trata, en un curioso y definido sentido, de un asunto de «oído». El tono que empleamos para referirnos a Homero o a Shakespeare resulta válido también referido a Tolstói y Dostoievski. Podemos mencionar de corrido la *Ilíada*, *Guerra y paz*, *El rey Lear* y *Los hermanos Karamázov*. Así es de sencillo y complejo. Pero repetiré que tal declaración no está sujeta a una prueba racional. No se concibe una manera de demostrar que alguien que coloca a *Madame Bovary* por encima de *Ana Karénina*, o que considera a *Los embajadores* comparable, en poder y magnitud, a *Los demonios*, está equivocado, que no tiene «oído» para ciertas tonalidades esenciales. Pero tal «sordera para el tono» nunca puede ser superada por un argumento lógico. (¿Quién podría haber persuadido a Nietzsche, que tuvo una de las mentes más agudas que han existido para la comprensión de la música, de que come-

[2] D. H. Lawrence a Ernest Collings, 24 de febrero de 1913, *The Letters of D. H. Lawrence*, Nueva York 1932.

[3] E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Nueva York 1950.

tía un craso error al considerar a Bizet superior a Wagner?) Además, de nada sirve lamentar la «no demostrabilidad» de los juicios críticos. Los críticos, tal vez porque han hecho difícil la vida a los artistas, están destinados a sufrir, en cierta medida, el destino de Casandra. Incluso cuando ven con más claridad, no disponen de medios para demostrar que tienen razón, y pueden no ser creídos. Pero Casandra *tenía* razón.

Por consiguiente, permítaseme afirmar mi impenitente convicción de que Tolstói y Dostoievski son figuras señeras entre los novelistas. Sobresalen por el alcance de su visión y la fuerza de su ejecución. Longino hubiera, con absoluta propiedad, hablado de «sublimidad». Ambos poseen la facultad de construir, por medio del lenguaje, «realidades» sensoriales y concretas, y, sin embargo, penetradas por la vida y el misterio del espíritu. Éste es el poder que caracteriza a los «supremos poetas del mundo» de Arnold. Pero, aunque permanecen aparte en su dimensión pura –pensemos en la suma de vida acumulada en *Guerra y paz*, *Ana Karénina*, *Resurrección*, *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*–, Tolstói y Dostoievski forman parte del florecimiento de la novela rusa del siglo pasado. Este florecimiento, de cuyas circunstancias trataré en este primer capítulo, diríase que representa uno de los tres principales momentos de triunfo en la historia de la literatura occidental; los otros dos corresponden a los tiempos de la tragedia griega y Platón, y a la época de Shakespeare. En los tres, el pensamiento occidental saltó hacia delante desde las tinieblas mediante la intuición poética; en ellos se reunió mucha de la luz que poseemos sobre la naturaleza del hombre.

Muchos libros se han escrito y se escribirán sobre las dramáticas e ilustrativas vidas de Tolstói y Dostoievski, sobre su lugar en la historia de la novela y la importancia de su política y su teología en la historia de las ideas. Con la llegada de Rusia y del marxismo al umbral del imperio, el carácter profético del pensamiento de Tolstói y Dostoievski, su relevancia en nuestros propios destinos, ha penetrado con fuerza en nosotros. Pero se requiere un tratamiento más estrecho y más unificado a la vez. Ya ha transcurrido el tiempo suficiente para que podamos advertir la grandeza de Tolstói y Dostoievski en la perspectiva de las más importantes tradiciones.

Tolstói pedía que sus obras fuesen comparadas a las de Homero. Mucho más que el *Ulises* de Joyce, *Guerra y paz* y *Ana Karénina* encarnan el resurgimiento del estilo épico, de un nuevo ingreso en la literatura de tonalidades, prácticas narrativas y formas de articulación que habían declinado en el arte poético occidental después de Milton. Pero comprender por qué esto es así, para justificar ante nuestra inteligencia crítica esos inmediatos e indistintos reconocimientos de elementos homéricos en *Guerra y paz*, requiere una concienzuda y escrupulosa lectura. En el caso de Dostoievski hay una similar necesidad de una más vasta perspectiva. Se ha aceptado generalmente que su genio era de índole dramática, que en ciertos aspectos significativos fue el temperamento dramático más amplio y natural desde Shakespeare, comparación que el mismo Dostoievski sugirió. Pero sólo después de la publicación y traducción de gran número de borradores y libros de apuntes de Dostoievski –material del que haré amplio uso– ha sido posible trazar las múltiples afinidades entre la concepción dostoievskiana de la novela y las técnicas del drama. La idea de un teatro, como la ha llamado Frances Fergusson, ha sufrido una brusca decadencia, por lo que respecta a la tragedia, después del *Fausto* de Goethe. El linaje que procedía de Esquilo, Sófocles y Eurípides parecía haberse interrumpido. Pero *Los hermanos Karamázov* es una obra firmemente enraizada en el mundo de *El rey Lear*, en la novela dostoievskiana, el sentimiento trágico de la vida, a la manera antigua, es totalmente reanudado. Dostoievski es uno de los más grandes poetas trágicos.

Con demasiada frecuencia, las incursiones de Tolstói y Dostoievski en los campos de la teoría política, la teología y el estudio de la historia han sido rechazadas como excentricidades de genios o como ejemplos de esa curiosa ceguera, propia, a veces, de los grandes espíritus. Siempre que han sido objeto de seria atención, ésta ha distinguido entre el filósofo y el novelista. Pero en el arte maduro, la técnica y la metafísica son aspectos de la unidad. Y en Tolstói y en Dostoievski, como tal vez en Dante, la poesía y la metafísica, el impulso hacia la creación y hacia el conocimiento sistemático, eran respuestas alternas, y sin embargo inseparables, a las presiones de la experiencia. Así, la teología tolstoiana y la perspectiva del mundo operante en sus novelas y cuentos han pasado

por el mismo crisol de la convicción. *Guerra y paz* es un poema de la historia, pero de la historia vista bajo la luz específica, o, si lo preferimos, bajo la oscuridad específica, del determinismo tolstoiano. La poética del novelista y el mito de los asuntos humanos que presentó son igualmente válidos para nuestra comprensión. La metafísica de Dostoievski ha sido muy tenida en cuenta últimamente; es una fuerza seminal en el existencialismo moderno. Pero se ha estudiado poco la crucial relación interna entre la mesiánica y apocalíptica visión de las cosas del novelista y las formas reales de su arte. ¿Cómo penetra la metafísica en la literatura y qué sucede a ambas cuando coinciden? El último capítulo de este libro versará sobre dicho tema, que se manifiesta en *Ana Karénina*, *Resurrección*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*.

Mas ¿por qué *Tolstói o Dostoievski*? Porque propongo que se juzguen sus realizaciones y se defina la naturaleza de sus respectivos genios por medio del contraste. El filósofo ruso Berdiáiev escribió: «Sería posible establecer dos modelos, dos tipos de almas humanas: las que se inclinan hacia el espíritu de Tolstói y las que se inclinan hacia el de Dostoievski»[4]. La experiencia lo apoya. Un lector puede considerar a Tolstói y a Dostoievski como los dos principales maestros de la novela, es decir, puede hallar en sus obras el más completo y penetrante retrato de la vida. Pero si se le apremia mucho, escogerá entre los dos. Si nos dice a cuál prefiere y por qué, comprenderemos, creo, su verdadera naturaleza. La elección entre Tolstói y Dostoievski denota lo que los existencialistas llaman *un engagement*; obliga a la imaginación a tomar partido por una u otra de las dos interpretaciones radicalmente opuestas del destino del hombre, del futuro histórico y del misterio de Dios. Para Berdiáiev, citándolo de nuevo, Tolstói y Dostoievski son el ejemplo de «una insoluble controversia en la que se enfrentan dos conjuntos de supuestos, dos conceptos fundamentales de la existencia». Esta confrontación tiene cierta relación con las prevalecientes dualidades del pensamiento occidental que se remontan hasta los diálogos platónicos. Pero también es trágicamente afín a la guerra ideológica de nuestro tiempo. Las prensas soviéticas lanzan literalmente mi-

[4] N. A. Berdiáiev, *L'Esprit de Dostoievski*, París 1946.

llones de ejemplares de las novelas de Tolstói; pero sólo hasta hace poco, y a regañadientes, imprimieron *Los demonios*.

Pero, en verdad, ¿son comparables Tolstói y Dostoievski? ¿Es algo más que la fábula de un crítico imaginar un diálogo entre sus dos espíritus y un mutuo conocimiento? Los principales obstáculos para una comparación de esta clase provienen de la falta de material y de las disparidades en magnitud. Por ejemplo, no poseemos los bocetos para *La batalla de Anghiari*; así, no podemos comparar lo que lograron Miguel Ángel y Leonardo cuando fueron rivales en invención artística. Pero la documentación sobre Tolstói y Dostoievski es abundante. Sabemos qué pensaban uno del otro y lo que *Ana Karénina* significaba para el autor de *El idiota*. Sospecho, además, que en una de las novelas de Dostoievski se encuentra una alegoría profética del encuentro espiritual de él mismo con Tolstói. No hay entre ellos ninguna discordancia de estatura: ambos eran titanes. Los lectores del siglo XVII fueron probablemente los últimos que vieron a Shakespeare como una figura comparable a las de los dramaturgos coetáneos suyos. Ahora, para nuestra admiración, tiene una ingente estatura. Al juzgar a Marlowe, Jonson o Webster, levantamos un cristal ahumado contra el sol. Esto no es válido para Tolstói y Dostoievski. Ambos significan para el historiador de las ideas y para el crítico literario una conjunción única, como planetas vecinos, de igual magnitud y mutuamente perturbados por sus órbitas. Desafían toda comparación.

Además, hubo un terreno común entre ellos. Sus imágenes de Dios, sus propuestas de acción, son en última instancia irreconciliables. Pero escribieron en la misma lengua y en el mismo momento decisivo de la historia. En algunas ocasiones estuvieron a punto de conocerse; pero cada vez se echaron atrás, presas de alguna tenaz prevención. Merezhkovski, un testigo errático, poco digno de confianza y sin embargo esclarecedor, consideró a Tolstói y a Dostoievski dos escritores completamente opuestos: «Digo opuestos pero no remotos ni ajenos; porque a menudo establecen contacto, como extremos que se tocan»[5].

[5] D. S. Merezhkovski, *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski*, Londres 1902.

Una buena parte de este ensayo será, en espíritu, divisivo: tratará de distinguir al poeta épico del dramaturgo, al racionalista del visionario, al cristiano del pagano. Pero entre Tolstói y Dostoievski había áreas de semejanza y puntos de afinidad que contribuyeron a que el antagonismo de sus naturalezas fuese más radical. Empezaré con éstas.

II

Primero, tenemos su «masividad», la vasta dimensión en la cual sus genios trabajaron. *Guerra y paz*, *Ana Karénina*, *Resurrección*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* son novelas de gran extensión. *La muerte de Iván Ilich*, de Tolstói, y *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, son cuentos, novelas cortas que tienden a una forma mayor. Debido a que esto es tan evidente y sencillo, solemos considerar este hecho como una circunstancia debida a la casualidad. Pero la extensión de las obras de Tolstói y Dostoievski era esencial para el propósito de los dos novelistas. Es una característica de su visión.

El problema de la magnitud literal es secundario. Pero las diferencias de extensión entre *Cumbres borrascosas*, digamos, y *Moby Dick*, o entre *Padres e hijos* y *Ulises*, conducen, de una discusión sobre técnicas diferentes, a la comprobación de que se trata de distintos ideales y distintas estéticas. Aun si nos limitamos a los tipos más amplios de la prosa narrativa, es necesario establecer diferencias. En las novelas de Thomas Wolfe la extensión atestigua la exuberante energía, la falta de control y la dispersión en medio de los excesivos prodigios del lenguaje. *Clarissa* es larga, inmensamente larga, porque Richardson traducía al nuevo vocabulario del análisis psicológico la episódica y floja estructura de la tradición picaresca. En las gigantescas formas de *Moby Dick* percibimos no solamente un perfecto acuerdo entre el tema y el modo de tratamiento, sino un artificio de narración que se remonta hasta Cervantes: el arte de la digresión extensa. Las *novelas-río*, las crónicas en varios volúmenes de Balzac, Zola, Proust y Jules Romains, nos ilustran sobre los poderes de la extensión en dos respectos: como una suges-

ción de la manera épica y como un artificio para comunicar un sentido de la historia. Pero, aun dentro de esta clase (tan característicamente francesa), debemos distinguir: el enlace entre las novelas individuales en la *Comedia humana* no es de ninguna manera el mismo que entre los volúmenes sucesivos de *En busca del tiempo perdido* de Proust.

Al especular sobre las diferencias entre los poemas largos y los poemas cortos, Poe halló que aquéllos podían incluir insulsas tiradas, digresiones, ambivalencias de tono sin perder su virtud esencial. Sin embargo, el poema extenso carece de la persistente intensidad y tensión de un poema lírico breve. En el caso de la prosa narrativa no podemos aplicar la misma regla. Las fallas de Dos Passos son, precisamente, fallas de desigualdad. Por otra parte, la red está tan delicada y tensamente tejida en el gran ciclo de Proust como en la brillante miniatura de Madame de La Fayette *La princesa de Clèves.*

La masividad de las novelas de Tolstói y Dostoievski fue advertida desde el principio. Tolstói fue censurado, y sigue siéndolo desde entonces, por sus interpolaciones filosóficas, sus digresiones moralizantes y su clara renuencia a dar fin a una trama. Henry James habló de «negligentes y fofos monstruos». Los críticos rusos nos hablan de que la extensión de una novela de Dostoievski se debe con frecuencia a su estilo trabajoso y fulgurante, a las vacilaciones del novelista con respecto a sus personajes y al simple hecho de que se le pagaba por página. *El idiota* y *Los demonios,* como sus equivalentes victorianos, reflejan la economía de la novela por entregas. Entre los lectores occidentales, la prolijidad de los dos novelistas ha sido a menudo interpretada como peculiarmente rusa y, en cierto modo, como una consecuencia de la inmensidad física de Rusia. Esto es una noción absurda: Pushkin, Lérmontov y Turguéniev son de una concisión ejemplar.

Después de pensarlo, resulta evidente que tanto para Tolstói como para Dostoievski la plenitud era una libertad esencial. Dicha libertad fue la característica de sus vidas y personas, así como de su concepto sobre el arte de la novela. Tolstói pintaba sobre un vasto lienzo, proporcionado al aliento de su ser y capaz de encerrar la trabazón existente entre la estructura del tiempo de la novela y el

fluir del tiempo a través de la historia. La masividad de Dostoievski refleja la fidelidad a los detalles y una facultad de abarcar innumerables particularidades de gesto y de pensamiento que se acumulan hacia el momento del drama.

Cuanto más reflexionamos en los dos novelistas, más advertimos que ellos y sus obras fueron modelados del mismo tamaño.

La vitalidad gigantesca de Tolstói, su vigor de oso, sus hazañas de resistencia nerviosa y los excesos en él de todas las fuerzas de la vida son notorios. Sus contemporáneos, entre ellos Gorki, lo vieron como un titán que vagaba por la tierra con una majestad antigua. Había algo fantástico y oscuramente blasfemo en su ancianidad. En la novena década de su vida parecía un rey, de pies a cabeza. Trabajó hasta el final, sin doblarse, pugnaz, gozando de su autocracia. Las energías de Tolstói eran tales que no podía imaginar nada ni crear nada de pequeñas dimensiones. Siempre que penetraba en una habitación o en una forma literaria daba la impresión de un gigante que tenía que inclinar el cuerpo para atravesar una puerta construida para hombres corrientes. Una de sus piezas de teatro tiene seis actos. No parece una discordancia el hecho de que los dujobori, un grupo religioso cuya emigración de Rusia a Canadá fue sufragada por Tolstói con los derechos de *Resurrección*, desfilaran desnudos bajo las ventiscas y, con desafiante bizarría, incendiaran los graneros.

Por todas partes en la vida de Tolstói, entregado al juego o a la caza del oso en su juventud, en su tempestuoso y prolífico matrimonio o en los noventa volúmenes de su obra impresa, es evidente el poder de su impulso creador. T. E. Lawrence (también hombre de poderes demoniacos) manifestó a Forster: «Es inútil habérselas con Tolstói. Ese hombre es como el viento del este de ayer: nos hace llorar cuando lo enfrentamos y, al mismo tiempo, nos deja anonadados»[6].

Partes extensas de *Guerra y paz* fueron escritas siete veces. Las novelas de Tolstói terminan a regañadientes, como si la pasión creadora, ese éxtasis oculto que proviene de dar forma a la vida me-

[6]T. E. Lawrence a E. M. Forster, 20 de febrero de 1924, *The Letters of T. E. Lawrence*, Nueva York 1939.

diante el lenguaje, no se hubiese agotado. Tolstói conoció su inmensidad y gozó de la impetuosa corriente de su sangre. Una vez, en un momento de patriarcal grandeza, puso en tela de juicio a la misma mortalidad. Se preguntó si la muerte –refiriéndose claramente a su propia muerte física– era realmente inevitable. ¿Por qué tenía él que morir, cuando sentía su cuerpo lleno de vitalidad y su presencia era tan necesaria a los peregrinos y discípulos que llegaban a Yásnaia Poliana de todo el mundo? Tal vez Nikolái Fiódorov, el bibliotecario del Museo Rumiántsev, tenía razón al insistir en la idea de una completa y literal resurrección de los muertos. Tolstói dijo: «No comparto todos los puntos de vista de Fiódorov». Pero, evidentemente, le atraían.

Dostoievski, citado a menudo como contraste, es señalado por los críticos y los biógrafos como un gran ejemplo de neurosis creadora. Este punto de vista es reforzado por las imágenes más comúnmente asociadas con su trayectoria: cárcel en Siberia, epilepsia, crueles privaciones y la vibración de una agonía personal que se percibe en todas sus obras y sus días, y ha cobrado autoridad a causa de una mala interpretación de la diferencia que Thomas Mann establece entre la salud olímpica de Goethe y Tolstói y la enfermedad de Nietzsche y Dostoievski.

En realidad, Dostoievski estaba dotado de excepcional fuerza y resistencia, así como de una tremenda elasticidad y vigor animal, que lo sostuvieron a través del purgatorio de su vida personal y del imaginado infierno de sus creaciones. John Cowper Powys afirma que en el centro del ser de Dostoievski había «un goce misterioso y profundamente femenino de la vida, *incluso cuando la vida lo hacía sufrir*»[7]. Se refiere luego a aquel «desbordar de la fuerza de la vida» que permitió al novelista mantener el furioso ritmo de su creación en medio de sus grandes apuros materiales o sufrimientos físicos. Como finalmente indica Powys, la alegría que Dostoievski alcanzó, aun en momentos de angustia, no era masoquista, aunque había masoquismo en su carácter. Esta alegría brotaba, más bien, del primitivo y astuto placer que un espíritu saca de su propia tenacidad. El hombre vivió al rojo vivo.

[7] J. C. Powys, *Dostoievsky*, Londres 1946.

Dostoievski sobrevivió a la angustiosa experiencia de la fingida ejecución frente a un piquete armado y listo para disparar; verdaderamente transformó el recuerdo de aquella hora terrible en un talismán de resistencia y en una duradera fuente de inspiración. Sobrevivió a la kátorga siberiana y al periodo de servicio en un regimiento de castigo. Escribió sus voluminosas novelas, cuentos y ensayos polémicos bajo agobios económicos y psicológicos que hubieran desquiciado a cualquiera con menos vitalidad de la que él tenía. Dostoievski dijo de sí mismo que poseía la sinuosa tenacidad del gato. Dedicó la mayor parte de los días de sus siete vidas trabajando encarnizadamente, hubiese o no hubiese pasado la noche entregado al juego, luchando contra la enfermedad o mendigando un préstamo.

Es desde este punto de vista desde el que debe ser juzgada su epilepsia. La patología y los orígenes de la «enfermedad sagrada» de Dostoievski siguen siendo oscuros. Lo poco que sabemos sobre las fechas hace difícil poder aceptar la teoría de Freud de una relación causal entre los primeros ataques y el asesinato del padre de Dostoievski. La idea que el propio novelista tenía de la epilepsia era ambigua y llena de influencias religiosas: veía en ella, a la vez, un cruel y vil proceso y un misterioso don mediante el cual un hombre podía alcanzar instantes de milagrosa iluminación y aguda visión. Tanto en las explicaciones del príncipe Mishkin en *El idiota* como en el diálogo entre Shátov y Kirílov en *Los demonios,* los ataques epilépticos son descritos como realizaciones de una experiencia total, como chorros que brotan de las más secretas y centrales fuerzas de la vida. En el momento del ataque el alma es liberada de la prisión de los sentidos. En ninguna parte sugiere Dostoievski que el «idiota» lamente su sagrada dolencia.

Es probable que la enfermedad de Dostoievski estuviera directamente relacionada con sus extraordinarios poderes nerviosos y que obrara como un escape para sus energías sublevadas. Thomas Mann vio en ello «el producto de una desbordante vitalidad, una explosión y un exceso de salud enorme»[8]. Seguramente ésta es la

[8]Thomas Mann, «Dostojewski–Mit Maassen», *Neue Studien,* Estocolmo 1948.

clave de la naturaleza de Dostoievski: una «salud enorme» que utilizaba la enfermedad como un instrumento de percepción. En este respecto, la comparación con Nietzsche queda justificada. Dostoievski es un caso ilustrativo de esos artistas y pensadores que se cubren con sus sufrimientos físicos como si éstos fuesen una «cúpula de cristal de muchos colores», a través de la cual ven intensificada la realidad. Así, Dostoievski puede también ser comparado con Proust, que rodeó de muros a su asma para proteger el monacato de su arte, o con Joyce, que aguzó su oído en la ceguera y escuchó en la caracola de las tinieblas.

«Opuestos, pero no remotos ni ajenos», dijo Merezhkovski. La salud de Tolstói y la enfermedad de Dostoievski llevan el mismo sello del poder creador.

T. E. Lawrence dijo a Edward Garnett: «Recuerde usted que una vez le dije que tenía un estante de libros "titánicos" (es decir, caracterizados por la grandeza del espíritu, "sublimes", como diría Longino), y que entre ellos estaban *Los hermanos Karamázov, Así habló Zaratustra* y *Moby Dick*»[9].

Cinco años después, en la lista figuraba también *Guerra y paz*. Eran libros «titánicos», y la cualidad a que aludía Lawrence se refería tanto a su magnitud exterior como a las vidas de sus autores.

Pero la característica magnificencia del arte de Tolstói y Dostoievski –la manera como dicho arte restablece en la literatura una totalidad de concepción que había perdido con la decadencia de la poesía épica y la tragedia– no puede percibirse aisladamente. No podemos limitar nuestra atención únicamente a los rusos, aunque Virginia Woolf se sintió tentada de preguntar si «escribir sobre cualquier otra novelística, excepto la de ellos, no es perder el tiempo»[10]. Antes de examinar las obras de Tolstói y Dostoievski deseo referirme, de paso, al tema general del arte novelístico y a las virtudes particulares de la novela rusa y norteamericana en el siglo pasado.

[9] T. E. Lawrence a Edward Garnett, 26 de agosto de 1922, *The Letters of T. E. Lawrence.*

[10] V. Woolf, «Modern Fiction», *The Common Reader*, Nueva York 1925.

III

La gran tradición de la novela europea nace de las circunstancias que condujeron a la extinción de la épica y a la decadencia del drama serio. A través de la inocencia del alejamiento y del repetido accidente del genio individual, los novelistas rusos, de Gógol a Gorki, cargaron sus medios expresivos con tales energías, con tales hondas penetraciones y tal fe llena de violenta poesía, que la narración en prosa, como forma literaria, llegó a rivalizar (algunos dirían a sobrepasar) con el alcance de la épica y del drama. Pero la historia de la novela no presenta una continuidad sostenida. Los logros rusos son muy distintos, y aun opuestos, de las modalidades europeas prevalecientes. Los maestros rusos –como Hawthorne y Melville a sus maneras un tanto diferentes– violentaron los convencionalismos del género tal como éste había sido concebido desde la época de Defoe hasta la de Flaubert. La cuestión era ésta: para los realistas del siglo XVIII, los convencionalismos habían sido una fuente de vitalidad; en la época de *Madame Bovary* se habían convertido en limitaciones. ¿En qué consistían y cómo se habían originado?

En su modalidad natural, un poema épico se dirige a un grupo más bien aglomerado de oyentes; el drama, donde aún vive y no meramente como un artificio, está destinado a un organismo colectivo: un público teatral. Pero una novela habla a un lector individual en la anarquía de la vida privada. Es una forma de comunicación entre un escritor y una sociedad esencialmente fragmentada, una «creación de la fantasía leída en soledad»[11], según dijo Burckhardt. Habitar un cuarto propio, leer un libro propio, significa participar de una condición rica en implicaciones históricas y psicológicas, implicaciones que han determinado la historia y el carácter de la prosa narrativa europea, a la que han dado sus numerosas y concluyentes asociaciones con las vicisitudes y la concepción del mundo de la clase media. Si podemos decir de las epopeyas de Homero y Virgilio que fueron formas de discurso entre el poeta y la aristocracia, de

[11] J. Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, en *Gesamelte Werke*, IV, Basilea 1956.

igual modo podemos afirmar de la novela que ha sido la primera forma de arte de la época de la burguesía.

La novela surgió no solamente como el arte del hombre privado que se aloja en casas en las ciudades europeas. Desde los tiempos de Cervantes en adelante, fue el espejo con que la imaginación, predispuesta a la razón, captó la realidad empírica. *Don Quijote* dio una ambigua y apiadada despedida al mundo de la epopeya; *Robinson Crusoe* deslindó el de la novela moderna. Como el náufrago de Defoe, el novelista se rodeará de una empalizada de hechos tangibles: las casas maravillosamente sólidas de Balzac, el aroma de los *puddings* de Dickens, los mostradores de botica de Flaubert y los interminables inventarios de Zola. Cuando descubra una huella de pisada en la arena, el novelista sacará la conclusión de que se trata de Viernes, que está al acecho en la maleza, no creerá en el rastro de un duende o, como en el mundo de Shakespeare, en la fantasmal pisada del «dios Hércules, a quien Antonio amó».

La principal corriente de la novela occidental es prosaica, en el sentido literal más bien que en el peyorativo; en ella, ni el Satán de Milton volando a través de las inmensidades del caos, ni las tres brujas de *Macbeth* surcando los aires hacia Aleppo, se hallan realmente en su elemento. Los molinos de viento ya no son gigantes, sino molinos de viento. En cambio, la novela nos dirá cómo están hechos los molinos de viento, cuánto producen y qué ruido hacen precisamente en una noche borrascosa. Porque corresponde al genio de la novela describir, analizar, explorar y acumular los datos de la realidad y de la introspección. De todas las interpretaciones de la experiencia que la literatura intenta, de todas las contraproposiciones a la realidad hechas mediante la palabra, las de la novela son las más coherentes y abarcadoras. Las obras de Defoe, Balzac, Dickens, Trollope, Zola o Proust son documentos para nuestro sentido del mundo del pasado. Son las primas hermanas de la historia.

Hay tipos de novela, naturalmente, para los cuales esto no es válido. En los límites de la tradición vigente ha habido persistentes áreas de irracionalismo y de mito. El grueso de la literatura gótica (al que me referiré cuando trate de Dostoievski), *Frankenstein*, de

Mary Shelley, y *Alicia en el país de las maravillas* son ejemplos representativos de la rebelión contra el empirismo prevaleciente. Basta referirnos a Emily Brontë, E. T. A. Hoffmann y Poe para comprender que la desacreditada demonología de la era «precientífica» tenía su vigorosa segunda vida. Pero en general la novela europea de los siglos XVIII y XIX era secular por su perspectiva, racional por su método y social por su contexto.

Al aumentar sus recursos técnicos y su solidez, el realismo alimentó vastas ambiciones: buscó establecer, a través del lenguaje, sociedades tan complejas e importantes como las del mundo exterior. En un tono menor, este intento produjo el Barchester de Trollope; en el mayor, el fantástico sueño de la *Comedia humana.* Tal como fue bosquejada en 1845, la obra debía comprender ciento treinta y siete títulos, y en ellos, la vida de Francia encontrar su total equivalencia. En 1844, Balzac escribió una famosa carta en la que comparaba su propósito con las hazañas de Napoleón, Cuvier y O'Connell: «Le premier a vécu de la vie de l'Europe; il s'est inoculé des armées! Le second a épousé le globe! Le troisième s'est incarné un peuple! Moi j'aurai porté une société entière dans ma tête!» [¡El primero ha vivido la vida de Europa; se ha inoculado ejércitos! ¡El segundo se ha casado con nuestro globo! ¡El tercero es la encarnación de un pueblo! ¡Yo habré llevado una sociedad entera dentro de mi cabeza!].

El afán de conquista de Balzac tiene un moderno paralelo: condado de Yoknapatawpha, «único propietario, William Faulkner».

Pero, desde el principio, en la doctrina y prácticas de la novela realista estuvo presente un elemento de contradicción. ¿Era el tratamiento de la vida contemporánea apropiado a lo que Matthew Arnold llamó «la alta seriedad» de la verdadera gran literatura? Walter Scott prefirió temas históricos, esperando alcanzar a través de ellos aquella nobleza y lejanía poética característica de la épica y del drama en verso. Fueron necesarias las creaciones de Jane Austen, George Eliot, Dickens y Balzac para demostrar que la sociedad moderna y los hechos de la vida cotidiana podían proporcionar a las preocupaciones morales y artísticas materiales tan impresionantes como los que los poetas y dramaturgos habían sacado de las primitivas cosmologías. Pero estas creaciones, con su minuciosidad y poder, se en-

contraron, frente al realismo, con un último e intratable dilema. ¿Toda la masa de hechos observados no llegaría a abrumar y disolver el propósito artístico y el control de la forma del novelista?

En su preocupación por el discernimiento moral, en su escrutinio de valores, los realistas maduros del siglo XIX fueron capaces, según ha mostrado F. R. Leavis, de evitar que el material se inmiscuyera en la integridad de la forma literaria. Naturalmente, los espíritus de más agudeza crítica de la época advirtieron los peligros que representaba la excesiva verosimilitud. Goethe y Hazlitt señalaron que en el empeño por retratar toda la vida moderna, el arte corre el riesgo de convertirse en periodismo. Y Goethe observó en el prólogo a su *Fausto*, que el predominio de los periódicos había contribuido ya a que descendiera el nivel de la sensibilidad literaria del público. Aunque parezca paradójico, la misma realidad había cobrado, en las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX, un intenso colorido y apremiaba a los hombres y mujeres corrientes con una creciente vivacidad. Hazlitt se preguntaba si quienes habían vivido la época de la Revolución francesa y las guerras napoleónicas podrían hallar satisfacción en los imaginados ardores de la literatura. Tanto él como Goethe vieron en la boga del melodrama y de la novela gótica unas directas, aunque erróneas, respuestas a este desafío.

Sus temores fueron proféticos, pero, en realidad, prematuros; anuncian la angustia de Flaubert y el colapso de la novela naturalista bajo el peso de su documentación. Antes de 1860, la novela floreció bajo los desafíos y presiones de la realidad. Volviendo a una imagen que empleé antes: Cézanne enseñó al ojo a ver los objetos en lo que es, literalmente, una nueva luz y profundidad. De igual modo, la época de la Revolución y del Imperio confirió a la vida cotidiana la estatura y el resplandor de un mito, y vindicó con determinación la hipótesis de que, al observar su propia época, los artistas hallarían temas grandiosos. Los acontecimientos ocurridos entre 1789 y 1820 dieron a los hombres con sentido de contemporaneidad algo de la frescura y vibración que los impresionistas comunicaron a su sentido del espacio físico. El asalto de Francia sobre su propio pasado y sobre Europa, la breve marcha del Imperio desde el Tajo hasta el Vístula, hicieron apresurar el paso y desper-

taron una viva necesidad de experiencia aun en aquellos que no estaban directamente comprometidos. Lo que para Montesquieu y para Gibbon habían sido temas de investigación filosófica, lo que para los poetas de Augusto y los neoclásicos habían sido situaciones y motivos sacados de la historia antigua, se convirtió para los románticos en el material de la vida diaria.

Se podría hacer una antología de tumultuosas y apasionadas horas para mostrar cómo creció el verdadero ritmo de la experiencia. Podría empezar con la anécdota de cómo fue demorado el paseo matinal de Kant, una vez, solamente una vez, al ser informado el filósofo de la caída de la Bastilla, y seguir adelante hasta aquel maravilloso pasaje de *El preludio* donde Wordsworth cuenta cómo llegaron a él las noticias de la muerte de Robespierre. Incluiría la descripción de Goethe de cómo un mundo nuevo nació en la batalla de Valmy y el relato de De Quincey referente al nocturno y apocalíptico rodar de los coches, cuando los correos repartían por Londres los boletines sobre la Guerra Peninsular. Describiría a Hazlitt a punto de suicidarse, tras haber oído la noticia de la derrota de Napoleón en Waterloo y a Byron conspirando con los revolucionarios italianos. Una antología así debería terminar propiamente con el relato de Berlioz, que figura en sus memorias, donde cuenta cómo se escapó de la Escuela de Bellas Artes, se unió a los insurgentes de 1830, e improvisando, los dirigió en la interpretación de su arreglo de *La Marsellesa*.

Los novelistas del siglo XIX heredaron un sentido agudizado para captar la aptitud dramática de su propio tiempo. Un mundo que había conocido a Danton y Austerlitz, no consideró necesario recurrir a la mitología o a la Antigüedad para la materia prima de la visión poética. Esto no significa, sin embargo, que los novelistas responsables tratasen directamente de los acontecimientos del día. Con un sutil instinto en cuanto al alcance de su arte, trataron más bien de traducir el nuevo ritmo de la vida en las experiencias privadas de hombres y mujeres que de ningún modo eran personajes históricos. O bien, como Jane Austen, describieron las resistencias que las antiguas y estáticas formas de conducta ofrecían al empuje de la modernidad. Esto explica el curioso e importante hecho de que los novelistas románticos y

victorianos de primera categoría no cayeran en las obvias tentaciones del tema napoleónico. Como señaló Zola en su ensayo sobre Stendhal, la influencia de Napoleón sobre la psicología europea, sobre la tendencia y naturaleza de la conciencia, fue de mucho alcance:

> Insisto en este hecho porque nunca he visto un estudio sobre la real y verdadera huella de Napoleón en nuestra literatura. El Imperio fue una época de literatura mediocre; pero no se puede negar que el destino de Napoleón fue como un martillazo sobre las cabezas de sus contemporáneos (...). Todas las ambiciones crecieron, toda empresa cobró un aire gigantesco y en la literatura, como en todos los otros dominios, todos los sueños propendían a un reino universal.

El sueño de Balzac de gobernar en el reino de las palabras era una consecuencia directa de esto.

Sin embargo, la novela no trató de usurpar las artes del periodista y del historiador. La Revolución y el Imperio representaron un importante papel en el fondo de la escena de la novela del siglo XIX, pero sólo en el fondo de la escena. Cuando se movían hacia el centro, como en *Historia de dos ciudades*, de Dickens, y en *Los dioses tienen sed*, de Anatole France, la obra perdía en madurez y distinción. Balzac y Stendhal tuvieron conciencia del peligro. Ambos concibieron la realidad como iluminada y ennoblecida de alguna manera por las emociones que la Revolución y Napoleón habían comunicado a las vidas de los hombres. Ambos estuvieron fascinados por el tema del «bonapartismo», en dominios privados o comerciales. Trataron de mostrar cómo las energías liberadas por los trastornos políticos llegaron a dar nueva forma a los moldes de la sociedad y a la imagen de sí mismo que tiene el hombre. En la *Comedia humana*, la leyenda napoleónica es un centro de gravedad en la estructura y el plano narrativo. Pero, excepto en algunas obras menores, el Emperador aparece de una manera vaga y fugaz. En *La cartuja de Parma* y en *Rojo y negro*, de Stendhal, hay variaciones sobre el tema del bonapartismo e indagaciones sobre la anatomía del espíritu cuando éste ha sido expuesto a la realidad

en sus aspectos más violentos y majestuosos. Pero resulta extraordinariamente ilustrativo que el protagonista de *La cartuja de Parma* sólo vislumbre a Napoleón un momento.

Dostoievski fue un heredero directo de este convencionalismo. El poeta y crítico ruso Viacheslav Ivanov ha trazado la evolución del tema napoleónico desde el Rastignac de Balzac, a través del Julien Sorel de Stendhal, hasta *Crimen y castigo*. El «sueño de Napoleón» encontró su más profunda interpretación en el personaje de Raskólnikov, y esta intensificación es indicativa de lo mucho que el arte de la novela había ensanchado sus posibilidades al pasar de Europa occidental a Rusia. Tolstói rompió decididamente con los tratamientos previos del tema imperial. En *Guerra y paz* es presentado directamente. No al principio: su aparición en Austerlitz lleva las huellas del método oblicuo de Stendhal, a quien Tolstói admiraba mucho. Pero después, a medida que la novela avanza, Napoleón es mostrado de cuerpo entero, por decirlo así. Esto representa algo más que un cambio de técnica narrativa: concuerda con la filosofía de la historia de Tolstói y con su parentesco con la épica heroica. Además, delata el deseo del hombre de letras –que fue particularmente intenso en Tolstói– de limitar, y de esta manera dominar, al hombre de acción.

Pero cuando los acontecimientos de las dos primeras décadas del siglo XIX pasaron a formar parte de la historia, la gloria pareció caer del aire. Cuando la realidad se volvió más sombría y se redujo, los dilemas inherentes a la teoría y la práctica del realismo se colocaron en primer término. Ya en 1836 –en *La confesión de un hijo del siglo*–, Musset arguyó que el periodo de regocijo, la época en que la libertad revolucionaria y el heroísmo napoleónico habían fulgurado en el aire y encendido las imaginaciones, se había desvanecido. Su lugar fue ocupado por el régimen gris, tedioso y filisteo de la clase media industrial. Lo que en otro tiempo había parecido la demoniaca saga del dinero, aquella fábula de los «napoleones rentísticos» que había cautivado a Balzac, se había convertido en la inhumana rutina de la oficina y la sala de sesiones. Como Edmund Wilson muestra en su ensayo sobre Dickens, Ralph Nickleby, Arthur Gride y los Chuzzlewit fueron reemplazados por Pecksniff y, lo que es más terrible, por Murdstone. La nie-

bla que se demora en cada página de *Casa desolada* es un símbolo de las capas de hipocresía bajo las cuales el capitalismo de mediados del siglo XIX ocultaba su crueldad.

Con la burla o la indignación, escritores como Dickens, Heine y Baudelaire trataron de rasgar las sordas hipocresías del lenguaje. Pero la burguesía se complacía en sus genios y se escudó detrás de la teoría de que la literatura no pertenecía en realidad a la vida práctica y podían tolerársele sus libertades. De ahí surgió la imagen de una disociación entre el artista y la sociedad, imagen que sigue obsesionando a la literatura, la pintura y la música de nuestro tiempo.

Pero no estoy interesado en los cambios económicos y sociales que empezaron, en 1830, con la imposición de una crueldad mercenaria a través de un código de rigurosa moralidad. El análisis clásico ha sido hecho por Marx, quien, según palabras de Wilson: «demostró a mediados del siglo pasado que este sistema, con su falsificación de las relaciones humanas y su gran fomento de la hipocresía, era un rasgo inherente e inevitable de la propia estructura económica»[12].

Sólo me ocupo del efecto de esos cambios sobre la principal corriente de la novela europea. La transformación de los valores y el ritmo de la vida real representó un amargo dilema para toda la teoría del realismo. ¿Debía el novelista continuar apegado a la verosimilitud y a la recreación de la realidad cuando ésta ya no merecía ser recreada? ¿No sucumbiría la novela misma a la monotonía y a la falsedad moral de su tema?

El genio de Flaubert fue traspasado por esta pregunta. *Madame Bovary* fue escrita con una fría furia del corazón y lleva dentro de sí la paradoja limitadora y finalmente insoluble del realismo. Flaubert escapó de ella únicamente en la flamígera arqueología de *Salambó* y *La tentación de san Antonio.* Pero no pudo evitar que la realidad existiera y luchar, en una obra compulsiva y autodestructora, hasta desembocar en esa enciclopedia del asco que se titula *Bouvard y Pécuchet.* El mundo del siglo XIX, tal como Flaubert lo vio, había destruido los cimientos de la cultura humana. Lionel Trilling afirma agudamente que la crítica de Flaubert trascendió los pro-

[12] E. Wilson, «Dickens: The Two Scrooges», *Eight Essays*, Nueva York 1954.

blemas sociales y económicos. Según Trilling, *Bouvard y Pécuchet* «rechaza la cultura». Y añade:

> La mente humana sufre la compacta acumulación de sus propias obras, de las que tradicionalmente están destinadas a ser su mayor gloria y, también, de las que obviamente son deleznables, y llega a comprender que ninguna servirá a sus propósitos, que todas son fastidio y vanidad, que toda la vasta estructura de la creación y del pensamiento humano es ajena a la persona humana[13].

El siglo XIX había recorrido un largo camino desde la «aurora» en que Wordsworth proclamó que era una bendición estar vivo. Al final, la «realidad» venció a la novela, y el novelista se confunde con el reportero. La disolución de la obra de arte bajo las presiones de los hechos puede apreciarse mejor en los textos críticos y las novelas de Zola. (Aquí seguiré decididamente la dirección señalada por Georg Lukács, uno de los más importantes críticos de nuestro tiempo, en su ensayo titulado *El centenario de Zola.*) Para Zola, el realismo de Balzac y Stendhal era igualmente sospechoso, porque ambos habían permitido que su imaginación violara los principios «científicos» del naturalismo. Lamentaba particularmente el intento de Balzac de recrear la realidad a su propia imagen, cuando hubiera tenido que hacer todo lo posible para relatar fiel y «objetivamente» la vida contemporánea:

> Un escritor naturalista desea escribir una novela sobre el teatro. Como carece de personajes y de datos, su primera preocupación consistirá en recoger material, en descubrir todo lo que pueda sobre este mundo que desea describir (...). Luego hablará con la gente mejor informada sobre el tema, recogerá informes, anécdotas, retratos. Pero esto no es todo. Deberá leer también los documentos escritos que le sean asequibles. Finalmente, tendrá que visitar las localidades, pasar algunos días en un teatro, para familiarizarse con los

[13] L. Trilling, «Flaubert's Last Testament», *The Opposing Self*, Nueva York 1955.

menores detalles, y una noche en el camerino de una actriz, para absorber su atmósfera todo lo que sea posible. Cuando todo este material haya sido reunido, la novela cobrará forma espontáneamente. El novelista no debe hacer más que agrupar los hechos en una secuencia lógica (...). El interés no deberá centrarse en las peculiaridades del argumento; al contrario, cuanto más general y común sea, más típico será[14].

Por fortuna, el genio de Zola, el intenso colorido de sus imágenes y el ímpetu de su pasión moral, que intervenían incluso allí donde él creía ser más «científico», contradecían este triste programa. *Pot-Bouille* es una de las mejores novelas del siglo XIX, grande por su ferocidad cómica y por la recia trabazón de su plan. Henry James dijo:

> La maestría de Zola reside en la grande y vigorosa partida que juega con lo superficial y lo sencillo, y advertimos, naturalmente, que cuando los valores son pequeños se necesitan innumerables aditamentos y combinaciones para completar la suma[15].

Pero la dificultad consistía en que la «maestría» era rara, mientras que «lo superficial y lo sencillo» abundaban. En manos de una inspiración menor, la novela naturalista se convirtió en el arte del reportero, en la incesante reproducción de algún «trozo de vida» con un poco de color. Cuando los instrumentos de reproducción total –la radio, la fotografía, el cine y, últimamente, la televisión– se fueron perfeccionando y predominaron, la novela se halló reducida a seguir su propia estela o a abandonar los cánones del realismo.

¿Pero era el dilema de la novela realista (el naturalismo es meramente su aspecto más radical) completamente una consecuen-

[14] É. Zola, cit. por Georg Lukács, «Erzählen oder Beschreiben?», *Probleme des Realismus*, Berlín 1955.

[15] H. James, «Émile Zola», *Notes on Novelists,.with Some Other Notes*, Nueva York 1914.

cia del *embourgeoisement* político y social de la quinta década del siglo pasado? A diferencia de los críticos marxistas, yo creo que las raíces son más hondas. El problema era inseparable de los supuestos sobre los cuales se había fundado la tradición central de la novela europea. Al entregarse a una interpretación secular de la vida y a una descripción realista de la experiencia ordinaria, la novela de los siglos XVIII y XIX había predeterminado sus propias limitaciones. Este compromiso había sido tan operante en el arte de Fielding como en el de Zola. La diferencia radicaba en el hecho de que Zola había convertido su limitación en un método deliberado y riguroso y en que el espíritu de la época era menos susceptible a la irónica gallardía y al dramatismo con que Fielding había mitigado el realismo de *Tom Jones*.

Al rechazar lo mítico y lo preternatural, todas esas cosas no soñadas en la filosofía de Horacio, la novela moderna había roto con la visión esencial del mundo de la épica y la tragedia. Había reclamado para sí lo que podríamos llamar el reino de este mundo: el vasto reino de la psicología humana captado mediante la razón y de la conducta humana en un contexto social. Los hermanos Goncourt fijaron los linderos de este reino al definir la novela como una ética en acción. Pero, a pesar de su alcance (y hay quienes sostendrían que es el único reino sujeto a nuestro entendimiento), tiene fronteras y límites reconocidos, que cruzamos al pasar del mundo de *Casa desolada* al de *El castillo* (anotemos, al mismo tiempo, que el principial símbolo de Kafka es afín a la cancillería de Dickens). Los cruzamos mucho más, inequívocamente, al pasar de *Papá Goriot* (el poema de Balzac sobre un padre y sus hijas) a *El rey Lear*, y de nuevo volvemos a cruzarlos cuando del programa de Zola para los novelistas pasamos a aquella carta de D. H. Lawrence que he citado antes:

> Siempre tengo la impresión de hallarme desnudo ante el fuego del Todopoderoso, que me atraviesa, lo cual resulta abrumador. Para ser un artista, uno ha de ser terriblemente religioso. A menudo pienso en mi querido san Lorenzo, quien, sobre sus parrillas, dijo: «Volteadme, hermanos; estoy bastante asado de este lado».

«Uno ha de ser terriblemente religioso...» Hay una revolución en esta frase. Porque, por encima de todo, la gran tradición de la novela realista había implicado que el sentimiento religioso no era un aditamento necesario para una cabal y amplia explicación de los asuntos humanos.

Esta revolución, que condujo a las realizaciones de Kafka y de Thomas Mann, de Joyce y del mismo Lawrence, no empezó en Europa sino en los Estados Unidos y en Rusia. Lawrence declaró: «Creo que dos ramas de la literatura moderna han lleg;ado a cobrar real importancia: la rusa y la norteamericana»[16]. Más allá de esto se encuentra la posibilidad de *Moby Dick* y la de las novelas de Tolstói y Dostoievski. Mas ¿por qué Estados Unidos y Rusia?

IV

La historia de la literatura europea del siglo pasado suscita la imagen de una nebulosa muy dispersa. En sus extremos, la novela norteamericana y la rusa irradian un fulgor más intenso. A medida que nos movemos hacia fuera desde el centro –y podemos pensar en Henry James, Turguéniev y Conrad como grupos intermedios–, la materia del realismo se vuelve más tenue. Los maestros rusos y norteamericanos diríase que cobran algo de su furiosa intensidad de las tinieblas exteriores, del marchito material del folklore, el melodrama y la vida religiosa.

Algunos observadores europeos advertían con inquietud lo que había allende la órbita del realismo tradicional. Percibían que la imaginación de los norteamericanos y los rusos había llegado a unas esferas de compasión y de ferocidad negadas a Balzac o a Dickens. La crítica francesa, en particular, refleja los esfuerzos de una sensibilidad clásica, de una inteligencia templada por la mesura y el equilibrio, para responder debidamente a formas de visión que eran a la vez ajenas y exaltantes. A veces, como en el reconocimiento de Flaubert de *Guerra y paz*, este intento de honrar a dioses extraños tenía un matiz de escepticismo o de amargura.

[16] D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Nueva York 1923.

Porque al definir las realizaciones rusas o norteamericanas, el crítico europeo definía también las limitaciones de su propio gran legado. Incluso aquellos que habían hecho más para familiarizar a los europeos con las estrellas del este y del oeste –Mérimée, Baudelaire, el vizconde de Vögué, los Goncourt, André Gide y Valéry Larbaud– tal vez se habrían entristecido al descubrir que los estudiantes de la Sorbona, en 1957, al llenar un cuestionario, colocaron a Dostoievski por encima de cualquier escritor francés.

Al reflexionar sobre las cualidades de la novela norteamericana y rusa, los observadores europeos de las postrimerías del siglo pasado y de comienzos del actual trataron de descubrir los puntos de afinidad entre los Estados Unidos de Hawthorne y Melville y la Rusia prerrevolucionaria. La guerra fría hace que esta perspectiva parezca arcaica y hasta errónea. Pero la deformación está en nosotros. Para comprender por qué (usamos aquí la frase de Harry Levin sobre Joyce) después de *Moby Dick*, *Ana Karénina* y *Los hermanos Karamázov* resulta mucho más difícil ser novelista, debemos examinar el contraste no entre Rusia y Estados Unidos, sino entre Rusia y Estados Unidos, por una parte, y la Europa del siglo pasado, por otra. Este ensayo trata de los rusos. Pero las circunstancias psicológicas y materiales que los liberaron del dilema del realismo existían también en la escena norteamericana, y es con ojos norteamericanos con que algunas de ellas pueden percibirse más claramente.

Evidentemente, éste es un vasto tema y lo que sigue debe considerarse tan sólo como apuntes para un tratamiento más adecuado. Cuatro de las inteligencias más perspicaces de su época, Astolphe de Custine, Tocqueville, Matthew Arnold y Henry James, trataron este tema. Cada uno de ellos, desde su específico punto de vista, había descubierto analogías entre las dos potencias nacientes. Henry Adams fue más allá y especuló, con una extraordinaria presciencia, sobre cuál sería el destino de la civilización cuando los dos gigantes se enfrentaran a través de una Europa debilitada.

La naturaleza ambigua y, con todo, determinante de las relaciones con Europa fue, durante el siglo XIX, un insistente motivo de la vida intelectual rusa y norteamericana. Henry James hizo la clásica declaración: «Es un complejo destino ser norteamericano,

y una de las responsabilidades que ello comporta es luchar contra una supersticiosa valoración de Europa»[17]. En su tributo a George Sand, Dostoievski dijo: «Nosotros los rusos tenemos dos patrias –Rusia y Europa–, aun en los casos en que nos llamamos eslavófilos»[18]. La complejidad y la doblez son igualmente manifiestas en la famosa declaración de Iván Karamázov a su hermano:

> Deseo viajar por Europa, Aliosha; me marcharé de aquí. Y, sin embargo, sé que únicamente voy a un cementerio, pero se trata de un cementerio muy preciado. ¡Eso es lo que es! Preciados son los muertos que yacen allá, cada piedra sobre ellos habla de tal ardiente vida en el pasado, de tal apasionada fe en sus obras, sus verdades, sus luchas y su ciencia, que sé que caeré sobre la tierra y besaré aquellas piedras y lloraré sobre ellas, aunque estoy convencido en mi corazón de que no se trata más que de un cementerio.

¿No podría ser esto el lema de la literatura norteamericana desde *El fauno de mármol*, de Hawthorne, hasta los *Cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot?

En ambas naciones la relación con Europa asumió formas tan diversas como complejas. Turguéniev, Henry James y, más adelante, Eliot y Pound, son ejemplos de aceptación directa, de conversión al viejo mundo. Melville y Tolstói formaban parte de los grandes rechazadores. Pero en muchas ocasiones las actitudes eran a la vez ambiguas y compulsivas. Cooper anotó en 1828, en sus *Gleanings in Europe*: «Si algún hombre es excusable por desertar de su propio país, es el artista norteamericano». Sobre este punto la *intelligentsia* rusa estaba furiosamente dividida. Pero tanto cuando saludaban esta probabilidad como cuando la lamentaban, los escritores de los Estados Unidos y de Rusia tendían a aceptar que sus experiencias formativas entrañarían una parte necesaria de exilio o «traición». A menudo, la peregrinación por Europa conducía a

[17] H. James, cit. por P. Lubbock en una carta fechada a principios de 1872 (*The Letters of Henry James*, Nueva York 1920).

[18] F. Dostoievsky, *The Diary of a Writer*, Nueva York 1954.

un redescubrimiento de la patria: Gógol «halló» a su Rusia mientras vivía en Roma. Pero en ambas literaturas el tema del viaje a Europa era el principal elemento para la autodefinición y la ocasión para el gesto normativo: el coche de Herzen cruzando la frontera polaca, Lambert Strether (el protagonista de *Los embajadores*, de James) llegando a Chester. «Para comprender algo tan vasto y terrible como Rusia –escribió uno de los primeros eslavófilos, Kiréevski–, uno debe contemplarla desde lejos.»

Esta confrontación con Europa da a la novela rusa y norteamericana algo de su peso específico y su dignidad. Ambas civilizaciones llegaban a su mayoría de edad e iban en busca de su propia imagen (esta búsqueda fue uno de los temas esenciales de Henry James). En ambos países la novela contribuyó a dar al espíritu un sentido de lugar. No fue una tarea fácil, porque mientras el realista europeo trabajaba con puntos de referencia fijados por una rica herencia histórica y literaria, su colega en los Estados Unidos y en Rusia tenía que importar del exterior un sentido de continuidad o bien crear una autonomía algo espuria con cualquier material que tuviera a mano. Fue una rara fortuna para la literatura rusa que el genio de Pushkin fuese de índole tan diversa y clásica. Sus obras constituían en sí mismas un cuerpo de tradición. Además, se habían incorporado muchas influencias extranjeras y modelos. A esto alude Dostoievski cuando se refiere a la «universal respuesta» de Pushkin:

> Ni siquiera los más grandes poetas fueron nunca capaces de formular con tanta fuerza como Pushkin el genio de un pueblo extranjero, tal vez vecino (...). Sólo Pushkin –entre todos los poetas del mundo– posee la facultad de reencarnar completamente en sí mismo una nacionalidad extranjera[19].

En Gógol, además, el arte narrativo ruso halló un maestro que, desde el principio, dio los tonos dominantes y las actitudes del lenguaje y de la forma. La novela rusa se originó en *El capote*. La novela norteamericana fue menos afortunada. Las notas de dudoso

[19] Ibid.

gusto en Poe, Hawthorne y Melville y las confusas peculiaridades de su arte apuntan directamente hacia los dilemas del talento individual que crea en un relativo aislamiento.

A Rusia y a los Estados Unidos les faltó también aquel sentido de geográfica estabilidad y cohesión que la novela europea daba por supuesto. Ambas naciones involucraban al concepto de su inmensidad la idea de una frontera romántica y vaga. Lo que el Lejano Oeste y el Piel Roja significaban para la mitología norteamericana, eran el Cáucaso y sus tribus guerreras, o las no maleadas comunidades de cosacos y Viejos Creyentes del Don y del Volga, para Pushkin, Lérmontov y Tolstói. Arquetípico en ambas literaturas es el tema del héroe que deja tras sí el corrompido mundo de la civilización urbana y las enervantes pasiones para afrontar los peligros y purificaciones morales de la frontera. Leatherstocking y el protagonista de los *Cuentos del Cáucaso*, de Tolstói, se asemejan cuando atraviesan los fríos valles de pinos habitados por bestias salvajes, en una melancólica y a la vez ardiente persecución de su «noble» enemigo.

Los vastos espacios implican un contacto con las fuerzas naturales en su aspecto grandioso y feroz. Solamente en las hermanas Brontë y, posteriormente, en D. H. Lawrence muestra la novela europea un conocimiento semejante de la naturaleza indómita. Las hoscas tiranías del mar en Dana y en Melville, los arcaicos horrores del mundo de hielo de las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, de Poe, la imagen del desvalimiento humano en *La nevasca*, de Tolstói, todos esos encuentros del hombre con un medio físico que puede aniquilarlo en momentos de desenfrenada grandeza, se encuentran al margen del repertorio del realismo de Europa occidental. El cuento de Tolstói *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* (que Joyce consideraba como la «más grande literatura del mundo») sólo pudo haber sido escrito, en el siglo XIX, por un ruso o un norteamericano. Es una parábola sobre la inmensidad de la tierra, inconcebible en el paisaje de Kentish de Dickens o en la Normandía de Flaubert.

Pero el espacio aísla tanto como amplía. Común a la literatura rusa y a la norteamericana era el tema del artista en busca de su identidad y de su público en una cultura demasiado nueva, demasiado desorganizada y demasiado preocupada por las exigencias

de la supervivencia material. Incluso las ciudades, donde la conciencia europea percibió el acopio real y la transcripción del pasado, eran vulgares y anónimas en sus escenarios ruso y norteamericano. Desde el tiempo de Pushkin hasta el de Dostoievski, San Petersburgo es en la literatura como un símbolo de creación arbitraria; toda su estructura había surgido de los pantanos y del agua por la magia cruel de la autocracia. No estaba enraizada en la tierra ni en el pasado. A veces, como en *El jinete de bronce*, de Pushkin, la naturaleza se vengaba del intruso; a veces, como la muerte de Poe en Baltimore, la ciudad se trocaba en muchedumbre –ese equivalente de una catástrofe natural– y destruía al artista.

Pero, finalmente, la voluntad humana derrotaba a la tierra gigantesca. Se abrían carreteras a través de selvas y desiertos; nacían poblaciones en la pradera y en la estepa. Estos logros y la primacía de la voluntad que representaban se reflejan en el gran linaje de los clásicos rusos y norteamericanos. En ambas mitologías descuella lo que Balzac describió como «la búsqueda del absoluto». Hester Prynne, Ahab, Gordon Pym, el hombre del subsuelo de Dostoievski y el mismo Tolstói asaltaron las barreras restrictivas de la moralidad tradicional y de la ley natural. Como epígrafe para su *Ligeia*, Poe escogió una frase de Joseph Glanvill, teólogo inglés del siglo XVII: «El hombre no se rinde a los ángeles, ni del todo ante la muerte, excepto solamente a causa de las flaquezas de su débil voluntad». Éste es el secreto del grito de guerra de Ahab y fue la esperanza de Tolstói cuando puso en tela de juicio la necesidad de la mortalidad. Tanto en Rusia como en Estados Unidos, como observó Matthew Arnold, la misma vida tenía, con respecto a eso, el fanatismo de la juventud.

Pero en ningún momento fue la clase de vida de donde la novela europea había sacado su material y sobre la que levantó la fábrica de sus convencionalismos. Éste es el punto esencial del estudio de Henry James sobre Hawthorne, quien, en el prefacio a *El fauno de mármol*, había escrito:

> Ningún autor, sin hacer un esfuerzo, puede imaginar lo arduo que resulta escribir una novela sobre un país donde no hay sombra, ni antigüedad, ni misterio, ni nada pintores-

co y sombríamente injusto, nada excepto una mediocre prosperidad bajo una clara y sencilla luz del día, como es felizmente el caso de mi amada tierra natal.

Tratándose del autor de *La letra escarlata* y de *La casa de los siete tejados*, uno toma esto como un fragmento de fina ironía. Pero James no lo consideró así y elucubró sobre las «dificultades» de Hawthorne. Su examen, así como el texto de Hawthorne, se refiere a los Estados Unidos; pero lo que James tenía que expresar resultó tal vez el más agudo análisis que poseemos de las principales cualidades de la novela europea. Hablándonos de lo que carecían los europeos, nos informa también acerca de las trabas de que estaban libres. Y su estudio, creo yo, resulta tan ilustrativo acerca de las diferencias entre Flaubert y Tolstói como de las que existen entre Flaubert y Hawthorne. Reparando en la «tenuidad» y la «negrura» de la atmósfera en que Hawthorne trabajó, James dijo:

> Se requieren tantas cosas, como debió sentir Hawthorne en los últimos años de su vida, cuando conoció el más denso, rico y cálido espectáculo europeo; se requiere una gran acumulación de historia y costumbre, una gran complejidad de maneras y tipos para formar un fondo de sugerencias para el novelista.

Después de esto sigue la famosa lista de «los artículos de la alta civilización» que faltan en la contextura de la vida norteamericana y, como consecuencia, del centro de referencias y emociones asequibles a un novelista norteamericano:

> No hay estado, en el sentido europeo de la palabra, y en verdad apenas un nombre nacional específico. No hay soberano, ni corte, ni lealtad personal, ni aristocracia, ni iglesia, ni clero, ni servicio diplomático, ni hidalgos, ni palacios, ni castillos, ni mansiones... ni ruinas cubiertas de hiedra... ni Oxford, ni Eton, ni Harrow; ni literatura, ni novelas, ni museos, ni pintura, ni sociedad política, ni una clase deportiva, ¡ni Epsom ni Ascot!

Uno no puede decir si esta lista debe tomarse completamente en serio. Tanto la corte como el ejército y los deportistas, en la Inglaterra de James, daban poca importancia a los valores del artista. La más dramática relación de Oxford con el genio poético había sido la expulsión de Shelley; las mansiones y las ruinas cubiertas de hiedra eran la más pesada maldición de los pintores y músicos que buscaban entretener a sus gentiles huéspedes; ni Eton ni Harrow se distinguían por fomentar las más apacibles virtudes. Pero la lista de James no es por ello menos pertinente. En incisiva miniatura retrata al mundo del realismo europeo, lo que Bergson hubiera llamado los «datos inmediatos» del arte de Dickens, Thackeray, Trollope, Balzac, Stendhal y Flaubert.

Además, teniendo en cuenta las necesarias calificaciones y enfoques de perspectiva, este índice de carencias es válido igualmente para la Rusia del siglo XIX. Rusia tampoco era un estado «en el sentido europeo de la palabra». Su corte autocrática, de tipo semiasiático, era hostil a la literatura. La mayor parte de la aristocracia vivía aislada en una barbarie feudal y sólo una minoría europeizada mostraba interés por el arte o por el libre juego de las ideas. El clero ruso tenía poco en común con los pastores y obispos anglicanos, en cuyas artesonadas bibliotecas y gabinetes frecuentados por las cornejas James pasó algunas de sus noches de invierno. Eran gente fanática y sin educación, con visionarios y santos que se codeaban con sensualistas analfabetos. La mayor parte de las otras cosas que constan en la lista de James –universidades libres y antiguas escuelas, museos y sociedades políticas, ruinas cubiertas de hiedra y tradición literaria– no estaban más presentes en Rusia que en los Estados Unidos.

Y seguramente en ambos casos los detalles particulares indican un hecho más general: ni en Rusia ni en los Estados Unidos se había realizado la completa evolución de una clase media «en el sentido europeo de la palabra». Como señaló Marx en sus últimos años, Rusia sería el ejemplo de un sistema feudal que se encaminaría hacia la industrialización sin etapas intermedias de emancipación política y sin la formación de una burguesía moderna. Detrás de la novela europea se hallan las estructuras estabilizadas y cabales de la constitucionalidad y del capitalismo, que no existían en la Rusia de Gógol ni en la de Dostoievski.

James admitió que la tenuidad de la atmósfera norteamericana tenía «hermosas compensaciones». Aludió a la inmediatez de la naturaleza física en sus más elocuentes manifestaciones, al contacto del escritor con los más variados tipos y al sentido de «maravilla» y de «misterio» que proviene del encuentro con hombres que no pueden ser encasillados en ninguna de las distintas categorías de una sociedad fijada. Pero James se apresuró a añadir que esta ausencia de jerarquías priva a un artista de «modelos intelectuales» y de la piedra de toque de un estilo. En lugar de eso, se entrega a un «sentido más bien frío y aislado de responsabilidad moral».

Ésta es una frase inquietante, aun aplicada únicamente a Hawthorne. Nos ilustra mucho acerca de por qué el James maduro dedicó tanto tiempo y admiración a las obras de Augier, Gyp y Dumas hijo. Arroja luz sobre los valores que lo condujeron a comparar *La letra escarlata* con el *Adam Blair* de Lockhart, y no del todo en detrimento de este último. James esperaba que la novela norteamericana se desarrollaría a la manera de William Dean Howells, quien había empezado con un «delicioso volumen sobre la *Vida veneciana*», más bien que a la de Poe, Melville o Hawthorne con sus «pueriles» experimentos simbolistas. Finalmente, es una observación que muestra por qué James no pudo hacer nada con los rusos contemporáneos de Turguéniev.

Este «aislado sentido de responsabilidad moral» (apasionado, hubiera pensado yo, más bien que «frío»), este apremio hacia lo que Nietzsche llamaría «la transvaloración de todos los valores», llevó a la novela norteamericana y rusa más allá de los menguantes recursos del realismo europeo, dentro del mundo del *Pequod* y de los Karamázov. D. H. Lawrence observó:

> Hay un sentimiento «diferente» en los viejos clásicos norteamericanos: la transformación de la vieja psique en algo nuevo, un desplazamiento. Y todo desplazamiento duele[20].

Por lo que respecta a los Estados Unidos, el desplazamiento era

[20] D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature, op. cit.*

espacial y cultural; la emigración del espíritu de Europa hacia el Nuevo Mundo. En Rusia era histórico y revolucionario. En ambos casos hubo dolor y sinrazón, pero también la posibilidad de experimentar y la regocijada convicción de que estaba en juego algo más que pintar un retrato de la sociedad existente o proporcionar un entretenimiento romántico.

No cabe duda de que James juzgaba que Hawthorne, Melville, Gógol, Tolstói y Dostoievski fueron hombres aislados. Crearon aparte o en oposición al *milieu* literario dominante. El mismo James y Turguéniev fueron, al parecer, más afortunados; tuvieron honores y se sentían en su elemento en las altas esferas de la civilización, sin necesidad de sacrificar la integridad de su propósito. Pero, en definitiva, fueron los visionarios y los perseguidos quienes escribieron los libros «titánicos».

Nuestra imaginaria disertación sobre la Rusia y los Estados Unidos del siglo XIX y las posibles analogías entre las realizaciones de la novela rusa y la norteamericana, y sobre sus respectivas desviaciones del realismo europeo, podría especular sobre otro punto. La novela europea refleja la larga paz de la época posnapoleónica. Dicha paz se prolongó, si no tomamos en cuenta las espasmódicas interrupciones de 1854 y 1870, desde Waterloo hasta la Primera Guerra Mundial. La guerra había sido un tema dominante, aun cuando fuese la guerra en el cielo. La guerra había proporcionado el contexto para muchas tragedias desde *Antígona* hasta *Macbeth* y las obras maestras de Kleist; pero está significativamente alejada de las preocupaciones y temas de los novelistas europeos del siglo XIX. Oímos el distante tronar de los cañones en *La feria de las vanidades*; la proximidad de la guerra da a las páginas finales de *Nana* su ironía y su inolvidable *élan*; pero la guerra no vuelve a entrar en la corriente principal de la literatura europea hasta que el zeppelín vuela sobre París, en aquella desesperante noche de orgía que señala el final del mundo de Proust. Flaubert, en quien estos problemas se encuentran intensamente acentuados, escribió salvajes y resplandecientes páginas sobre una batalla; pero se trataba de una batalla entablada hacía muchos siglos, en la puesta en escena de museo de la antigua Cartago. No deja de ser curioso el hecho de que para hallar relatos convincentes de hombres en gue-

rra, tengamos que acudir a libros para niños y muchachos, a autores como Daudet y G. A. Henty, quien, al igual que Tolstói, fue profundamente marcado por sus experiencias en Crimea. El realismo europeo, en obras para los adultos, no produjo ni *Guerra y paz* ni *La roja insignia del valor.*

Este hecho entraña una moraleja más amplia. La escena de la novela europea, su matriz física y política desde Jane Austen hasta Proust, era extraordinariamente estable; en ella las peores catástrofes eran particulares. El arte de Balzac, Dickens y Flaubert no estaba preparado ni tenía la obligación de emplear esas fuerzas que pueden hundir completamente el edificio de una sociedad y aplastar la vida privada. Esas fuerzas se agrupaban inexorablemente hacia el siglo de la revolución y de la guerra total. Pero los novelistas europeos ignoraron los presagios o los interpretaron erróneamente. Flaubert aseguró a George Sand que la Comuna era meramente un breve retroceso a las facciones de la Edad Media. Sólo dos novelistas vieron claramente los impulsos hacia la desintegración, las hendiduras en el muro de la estabilidad europea: James en *La princesa Casamassima* y Conrad en *Bajo la mirada de Occidente* y *El agente secreto.* Es evidentemente significativo que ninguno de estos dos novelistas hubiese nacido dentro de la tradición occidental europea.

La influencia de la Guerra Civil, o más bien de su proximidad y consecuencias, sobre la atmósfera norteamericana no ha sido, según creo, cabalmente estimada. Harry Levin ha sugerido que la visión del mundo de Poe estaba ensombrecida por la premonición del inminente destino del Sur. Sólo paulatinamente llegamos a darnos cuenta del drástico papel que la guerra representó en la conciencia de Henry James. Esto explica en parte aquella susceptibilidad ante lo demoniaco y lo destructivo que dio hondura a las novelas de James y las llevó a unos ámbitos situados más allá de los confines del realismo francés e inglés. Pero de una manera más general podemos decir que la inestabilidad de la vida social norteamericana, la mitología de la violencia inherente a la marcha hacia el Oeste y la centralidad de la crisis de la guerra, se reflejaron en la índole del arte norteamericano. Todo eso contribuyó a lo que D. H. Lawrence definió como un «tono de conciencia extrema».

Se refería a Poe, Hawthorne y Melville, y su observación es igualmente válida para *El alegre rincón* y *La copa dorada.*

Pero lo que en el caso de los Estados Unidos fueron elementos complejos y marginales, representó para la Rusia del siglo XIX las realidades esenciales.

V

Si exceptuamos *Almas muertas* (1842), de Gógol, *Oblómov* (1859), de Goncharov, y *La víspera* (1859), de Turguéniev, los *anni mirabiles* de la novela rusa se extienden desde la emancipación de los siervos en 1861 hasta la primera revolución de 1905. En poder creador y genio sostenido, estos cuarenta y cuatro años pueden en justicia ser comparados con los periodos áureos de creatividad de la Atenas de Pericles y de la Inglaterra isabelina y jacobita. Cuentan entre las más hermosas horas del espíritu humano. Además, la novela rusa fue indiscutiblemente concebida bajo un único signo del Zodiaco histórico, el signo de un próximo levantamiento. Desde *Almas muertas* hasta *Resurrección* (la imagen primaria está implícita en la mera yuxtaposición de estos dos títulos) la literatura rusa refleja la venida del apocalipsis:

> (...) está lleno de presentimientos y de predicciones, está constantemente turbado por la expectativa de la siguiente catástrofe. Los grandes escritores rusos del siglo XIX sentían que Rusia estaba al borde de un abismo en el que se despeñaría; sus obras reflejan la revolución que tiene lugar dentro de cada uno así como la otra revolución que está en marcha[21].

Consideramos las novelas más importantes: *Almas muertas* (1842), *Oblómov* (1859), *Padres e hijos* (1861), *Crimen y castigo* (1866), *El idiota* (1868-1869), *Los demonios* (1871-1872), *Ana Karénina* (1875-1877), *Los hermanos Karamázov* (1879-1880) y *Resurrección*

[21] N. A. Berdiáiev, *Les sources et le sens du communisme ruse,* París 1951.

(1899). Forman una serie profética. Aun *Guerra y paz*, que se encuentra más bien a un lado de la corriente principal, concluye con una insinuación de crisis inminente. Con una intensidad de visión comparable a la de los profetas del Antiguo Testamento, los novelistas rusos del siglo XIX percibieron la tormenta que se estaba formando y profetizaron. Con frecuencia, como en el caso de Gógol y Turguéniev, profetizaron contra sus propios instintos políticos y sociales. Pero su imaginación estaba abrumada por la certidumbre del desastre. En un sentido real, la novela rusa es una glosa prolongada de la célebre frase que Radíschev murmuró en el siglo XVIII: «Mi alma está abrumada por el peso del sufrimiento humano».

El sentido de continuidad y visión obsesionante puede ser comunicado por una obra de fantasía (y no es más que esto). Gógol lanzó su simbólica troika a través del país de las almas muertas; el protagonista de Goncharov comprendió que podía levantarse para empuñar las riendas, pero en vez de ello se entregó a su abandono fatalista; en una aldea de «la provincia de N.», tan familiar a los lectores de novelas rusas, el Bazárov de Turguéniev cogió el látigo; para él el futuro era manifiesto: un mañana purificador y sanguinario; los Bazárov aquejados de locura y tratando de arrojar la troika al abismo forman el tema de *Los demonios*; en nuestra alegoría, la finca de Levin, en *Ana Karénina*, puede significar un alto momentáneo, un lugar en donde los problemas podían haber sido analizados y resueltos mediante la mutua comprensión; pero en el viaje se ha llegado a un punto desde donde no hay regreso posible y somos empujados hacia la tragedia de los Karamázov, en la cual se prefigura, en un plano particular, el inmenso parricidio de la revolución. Finalmente, se llega con *Resurrección* a una extraña, imperfecta e inolvidable novela, donde, más allá del caos, se vislumbra el advenimiento de la gracia.

En este viaje se recorre un mundo demasiado informe y trágico para los instrumentos del realismo europeo. En una carta a Máikov de diciembre de 1868 (a la que tendré ocasión de volver más adelante), Dostoievski exclamaba:

> ¡Dios mío! ¡Si uno pudiera expresar categóricamente todo lo que nosotros los rusos hemos recorrido, durante los úl-

timos diez años, en el camino del desarrollo espiritual, todos los realistas chillarían que era pura fantasía! Y, sin embargo, ¡sería puro realismo! *Es* el verdadero, el profundo realismo.

Las realidades que se ofrecían a los escritores rusos del siglo XIX eran, verdaderamente, fantásticas: un despotismo asustado; una Iglesia presa de apocalípticas expectativas; una *intelligentsia* inmensamente dotada pero desarraigada que buscaba la salvación en el extranjero o en la sombría masa del campesinado; la legión de desterrados que hacían sonar su *Campana* (nombre del periódico de Herzen) o hacían saltar su *Chispa* (nombre del de Lenin) desde una Europa que unos y otros amaban y despreciaban; los rabiosos debates entre eslavófilos y occidentalistas, populistas y utilitarios, reaccionarios y nihilistas, ateos y creyentes; y, pesando sobre todos los espíritus, como una de esas bruscas tempestades de verano que Turguéniev describe tan bellamente, la premonición de la catástrofe.

En su cualidad y modos de expresión, esta premonición asumía aspectos religiosos. Belinski afirmó que la cuestión de la existencia de Dios era el eje central del pensamiento ruso. Como observó Merezhkovski, el problema de Dios y de Su naturaleza había «absorbido a todo el pueblo ruso desde los judaizantes del siglo XV hasta el día de hoy»[22]. La iconografía del Mesías y la escatología del Apocalipsis imprimió al debate político una rara y febril resonancia. La sombra de milenarias esperanzas se proyectaba sobre una cultura apagada. En todo el pensamiento político ruso –en los manifiestos de Chaadáev, Kiréevski, Necháiev, Tkachiov, Bielinski, Písarev, Konstantín Leóntiev, Soloviov y Fiódorov– el reino de Dios se había colocado terriblemente cerca del declinante reino del hombre. El espíritu ruso estaba literalmente obsesionado por el problema de Dios.

De ahí procedía la radical diferencia entre la novela de la Europa occidental del siglo XIX y la rusa. La tradición de Balzac, Dickens y Flaubert era secular. El arte de Tolstói y Dostoievski era religioso. Surgió de una atmósfera penetrada de experiencia

[22] D. S. Merezhkovski, *op. cit.*

religiosa y de la creencia de que Rusia estaba destinada a representar un papel importante en el apocalipsis inminente. No menos que Esquilo o Milton, Tolstói y Dostoievski fueron hombres cuyo genio había caído en las manos del Dios vivo. Para ellos, como para Kierkegaard, el destino humano era «O esto o aquello». Así, sus obras no pueden entenderse realmente con la misma clave que empleamos para *Middlemarch* o *La cartuja de Parma*. Tenemos que habérnoslas con una técnica y una metafísica diferentes. *Ana Karénina* y *Los hermanos Karamázov* son, si se quiere, novelas y poemas del espíritu, pero su propósito central es lo que Berdiáiev ha llamado la «búsqueda de la salvación de la humanidad».

Debo puntualizar que en este ensayo me acercaré a textos de Tolstói y Dostoievski por medio de traducciones. Esto significa que la obra puede resultar de nula utilidad para los estudiosos del ruso y para los historiadores de las lenguas y la literatura eslavas. Cada etapa de esta obra está en deuda con sus trabajos y no contiene nada, espero, que puedan tildar de burdo error. Pero no ha sido, ni podría ser, escrita para ellos, como no lo fueron, es de suponer, los textos sobre la novela rusa de André Gide, Thomas Mann, John Cowper Powys y R. P. Blackmur. Y cito estos nombres no como un inmodesto precedente, sino más bien para poner de manifiesto una verdad general: la crítica se ve, a veces, obligada a tomarse libertades que la filología y la historia literaria tienen que rechazar como fatales para sus propósitos. Las traducciones son modos de traición más o menos flagrantes. Pero es de ellas de donde debemos espigar lo que queremos, y, en verdad, lo que debemos, de las obras compuestas en idiomas que no son el nuestro. En prosa, por lo menos, la maestría sobrevive a menudo a la traición. Una crítica orientada y basada en este empeño será de un valor limitado, pero puede ser valiosa, sin embargo.

Además, Tolstói y Dostoievski constituyen un vasto tema. Esto, como observa T. S. Eliot con respecto a Dante, deja la posibilidad de que «uno pueda tener algo que decir que valga la pena ser dicho; mientras que con hombres de menor estatura sólo si se hace un estudio minucioso y especial probablemente está justificado escribir sobre ellos».

Capítulo II

Les poètes ont cela des hypocrites qu'ils défendent toujours ce qu'ils font, mais que leur conscience ne les laisse jamais en repos.

Racine a Le Vasseur, 1659 o 1660

I

Desde tiempo inmemorial, la crítica literaria ha aspirado a cánones objetivos, a normas de juicio rigurosas y universales a la vez. Pero al considerar su diversa historia, uno se pregunta si tales aspiraciones han sido o pueden ser en efecto realizadas. Uno se pregunta si las disciplinas críticas no son más que el gusto y la sensibilidad de un hombre de genio o bien de una escuela de opinión temporalmente impuesta al espíritu de una época por la fuerza de su presentación. Cuando la obra de arte invade nuestra conciencia, algo se inflama en nosotros. Lo que luego hacemos es refinar y articular el impulso original del reconocimiento. El crítico competente es aquel que hace accesible a la razón y a nuestro sentido de la imitación un conocimiento que es, al principio, tenebroso y dogmático. Esto es lo que Matthew Arnold quiere dar a entender con sus «piedras de toque» y lo que A. E. Housman quiso significar cuando dijo que un verso grávido de poesía le erizaba la barba. Está de moda hoy en día deplorar tales opiniones del juicio intuitivo y subjetivo. Pero ¿no son profundamente honradas?

En ciertos casos, la respuesta inmediata es tan intensa y tan «justa» que no avanzamos más allá. Ciertas impresiones nos abruman con su aparente sencillez, se convierten en esos polvorientos tras-

tos del espíritu cuya existencia advertimos solamente cuando tropezamos con ellos en momentos de especulación o desorden. Un caso a propósito es la idea generalmente aceptada de que las novelas de Tolstói son, de alguna manera, épicas. El mismo Tolstói contribuyó a fomentar esta opinión, que ha pasado al catálogo de las perogrulladas críticas, donde se encuentra tan espléndidamente atrincherada y, al parecer, adaptada, que se ha hecho difícil saber qué significa exactamente. Pero ¿qué decimos, en realidad, cuando definimos *Guerra y paz* y *Ana Karénina* como épica en prosa? ¿Qué tenía en mente Tolstói cuando se refirió a *Infancia, adolescencia, juventud* como una obra digna de compararse con la *Ilíada*?

No es difícil entender cómo se originó el uso de la palabra «épica». Sus connotaciones estilísticas y mitológicas se habían desvanecido hacía tiempo en el siglo XVIII. Su sentido se hizo tan impreciso que nos permite hablar de un «paisaje épico» o de la «épica grandeza» de una frase musical. Para los contemporáneos de Tolstói la noción de épica abarcaba sensaciones apropiadas de inmensidad y seriedad, de amplitud temporal y heroísmo, de serenidad y narración directa. El lenguaje de la crítica, por lo que concierne a la novela realista, no dispone de un término de comparable idoneidad. Sólo la palabra «épica» pareció lo suficientemente clara y comprensiva para caracterizar a la novela de Tolstói o, para el caso, a *Moby Dick*.

Pero quienes hablaron de Tolstói como de un «novelista épico» no sabían muy bien lo que decían. Aplicaron el epíteto como un tributo más bien vago a las dimensiones de sus obras y al esplendor arcaico de su personalidad. De hecho, la noción es, de una manera precisa y material, adecuada a lo que Tolstói se proponía. *Guerra y paz*, *Ana Karénina*, *La muerte de Iván Ilich* y *Los cosacos* recuerdan a la poesía épica, no a través de algún vago reconocimiento de su plan y frescura, sino porque Tolstói intentó establecer definidas analogías entre su arte y el de Homero. Hemos creído tan completamente en su palabra que raramente examinamos cómo logró su propósito y si es realmente posible rastrear afinidades entre formas artísticas separadas por cerca de tres mil años e incontables revoluciones del espíritu. Además, se ha pres-

tado poca atención a las concordancias entre el carácter épico de Tolstói y su anárquica versión del cristianismo. Pero tales concordancias existen. Decir que hay mucho en las novelas del Tolstói relacionado con el tono y los convencionalismos de la *Ilíada*, y citar la opinión de Merezhkovski de que Tolstói poseía el alma «de un pagano nato»[1], es considerar dos aspectos de una única unidad.

Parecería natural empezar con *Guerra y paz*. Ninguna obra de prosa moderna ha sido considerada por más lectores como perteneciente, de una manera brillante y obvia, a la tradición épica. Generalmente se la designa como la epopeya nacional de Rusia, y abunda en episodios –como la famosa cacería de lobos– que han hecho inevitable la comparación entre Homero y Tolstói. El mismo Tolstói, además, concibió la obra teniendo en mente, de un modo explícito, los poemas homéricos. En marzo de 1865 reflexionó sobre la «poesía del novelista». Anotó en su diario que tal poesía puede brotar de diversas fuentes. Una de ellas es «la pintura de las costumbres basada en un acontecimiento histórico –*Odisea, Ilíada, Año 1805*». Sin embargo, *Guerra y paz* es un caso de especial complejidad. La obra está penetrada por una filosofía antiheroica de la historia. El multitudinario alcance del libro y la intensa claridad de su fondo histórico nos ciegan sobre sus contradicciones internas. *Guerra y paz* tiene evidentemente una importancia central para mi argumento, pero no ofrece un acceso fácil. Prefiero aislar ciertos elementos característicos y definidores del arte «épico» de Tolstói diciendo algo sobre *Ana Karénina* y *Madame Bovary*.

Ésta es una confrontación clásica, y tiene su historia. Cuando apareció *Ana Karénina*, se creyó que Tolstói había escogido el tema del adulterio y el suicidio como un reto a la obra maestra de Flaubert. Esto es probablemente una simplificación excesiva. Tolstói había leído *Madame Bovary*; se hallaba en Francia cuando la novela fue publicada por entregas en la *Revue de Paris* (1856-1857) y se movió en un círculo literario apasionadamente interesado en la obra de Flaubert. Pero por los diarios de Tolstói sabemos que el tema del adulterio y la venganza había ocupado su pensamiento ya

[1] D. S. Merezhkovski, *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski, op. cit.*

en el año 1851 y que el verdadero estímulo hacia *Ana Karénina* no se produjo sino hasta enero de 1872, a raíz del suicidio de Ana Stepánova Pirogova, cerca de la finca de Tolstói. Todo lo que puede decirse es que *Ana Karénina* fue escrita con cierta conciencia de su predecesora por parte del autor.

Ambas novelas son obras maestras de su género. Zola consideraba que *Madame Bovary* era la suma del realismo, la suprema obra de genio de una tradición que se remontaba a los realistas del siglo XVIII y a Balzac. Romain Rolland creía que era la única novela francesa que podía competir con Tolstói «en virtud de su poder de expresar la vida, la totalidad de la vida»[2]. Sin embargo, las dos creaciones de ninguna manera pueden reputarse como iguales; *Ana Karénina* es incomparablemente la más grande, por su plan, su humanidad y su técnica. La similitud de ciertos temas principales sólo refuerza nuestro criterio de que se trata de dos magnitudes diferentes.

Una de las primeras comparaciones sistemáticas entre los dos libros se debe a Matthew Arnold. En su ensayo sobre Tolstói, que éste aprobó, Arnold hizo una distinción que habría de recibir amplia aceptación. Al caracterizar el contraste entre el rigor formal de Flaubert y el plan sinuoso y aparentemente desbordado de su colega ruso, Arnold escribió: «La verdad es que no debemos considerar a *Ana Karénina* como una obra de arte, sino como un fragmento de vida (...) y lo que la novela pierde en arte lo gana así en realidad».

Partiendo de premisas completamente distintas, Henry James arguyó que las novelas de Tolstói no lograban dar una adecuada interpretación de la vida precisamente a causa de carecer de esas virtudes formales de las que Flaubert era encarnación. Con referencia a Dumas y Tolstói (conjunción que es en sí una traición a todo juicio responsable), Henry James pregunta, en el prefacio a la versión revisada de *La musa trágica*:

> ¿Qué significan artísticamente esos sueltos e hinchados monstruos, con sus estrafalarios elementos de lo accidental y lo arbitrario...? Hemos oído sostener (...) que tales cosas

[2] R. Rolland, *Mémoires et fragments du journal*, París 1956.

son «superiores al arte»; pero lo que menos entendemos es *qué* pueden significar (...). Hay vida y vida, y como los desperdicios son sólo vida sacrificada y no entran en la cuenta, me complazco en la economía del profundo respirar de una forma orgánica.

Ambas críticas están basadas en falsas interpretaciones. Arnold sucumbió a la confusión al establecer una diferencia entre la «obra de arte» y el «fragmento de vida». James nunca se hubiera permitido esta división sin sentido, pero no llegó a advertir que *Guerra y paz* (obra a la que dirigía específicamente sus observaciones) era un supremo ejemplo de la «economía del profundo respirar de una forma orgánica». «Orgánica», con sus implicaciones de «vitalidad», es la palabra esencial, que precisamente califica lo que coloca a *Ana Karénina* por encima de *Madame Bovary*; en aquélla la vida tiene una respiración más honda. Si tuviéramos que usar la engañosa terminología de Arnold, diríamos que la novela de Tolstói era la obra de arte y la de Flaubert el fragmento de vida, y registraríamos las connotaciones de inercia y fragmentación inseparables de la palabra «fragmento».

Hay una famosa anécdota sobre Flaubert y Maupassant. El maestro pidió a su discípulo que escogiera un árbol y lo describiese con tal exactitud que el lector no pudiera confundirlo con ningún otro árbol de las cercanías. En este requerimiento podemos advertir el punto débil de la tradición naturalista, ya que, en caso de tener éxito, Maupassant no hubiera hecho más que competir con un fotógrafo. La forma en que Tolstói presenta un roble mustio y florido en *Guerra y paz* es un contrastante ejemplo de cómo se logra un realismo duradero mediante la magia y las supremas libertades del arte.

El tratamiento a que Flaubert somete los objetos físicos era de capital importancia para su visión; sobre ellos prodigó los inmensos recursos y rigores de su vocabulario. Al comienzo de la novela encontramos una descripción de la gorra de Charles Bovary:

Era uno de esos tocados de orden compuesto, en el que se encuentran reunidos los elementos de la gorra de grana-

dero, del *chapska*, del sombrero redondo, de la gorra de nutria y del gorro de dormir; en fin, una de esas pobres cosas cuya muda fealdad tiene profundidades de expresión como el rostro de un imbécil. Ovoide y armada de ballenas, comenzaba por tres molduras circulares; después se alternaban, separados por una banda roja, unos rombos de terciopelo con otros de pelo de conejo; venía después una especie de saco que terminaba en un polígono acartonado, guarnecido de un bordado en trencilla complicada, y de la que pendía, al cabo de un largo cordón muy fino, un pequeño colgante de hilos de oro, como una bellota. Era una gorra nueva y la visera relucía[3].

La idea de esta estrafalaria gorra se la había sugerido a Flaubert un dibujo de Gavarni que había visto en el hotel de cierto señor Bouvaret durante su viaje por Egipto. La gorra en sí desempeña un papel fugaz e insignificante en el relato; pero algunos críticos han afirmado que simboliza el carácter de Charles Bovary y prefigura su tragedia. Esto me parece exagerado. Leyendo con atención este pasaje, uno no puede menos que sospechar que fue escrito sin otra finalidad que el pasaje mismo, como uno de aquellos brillantes e infatigables asaltos a la realidad visible con que Flaubert trató de apresar a la vida en las redes del lenguaje. La célebre descripción de Balzac de la puerta de una casa, en *Eugénie Grandet*, tiene una finalidad poética y humana, puesto que la casa era el rostro exterior y animado de sus habitantes. La descripción de la gorra de Charles Bovary parece trascender su propósito inteligible. Es un fragmento de vida que desborda los límites, en virtud de su sarcasmo y acumulación, de la economía de la obra de arte.

Ningún ejemplo semejante advertimos en el vasto panorama del mundo tolstoiano. El único elemento que Tolstói hubiera podido hacer suyo de la descripción de Flaubert es la nota final: «Era una gorra nueva y la visera relucía». En las novelas de Tolstói los objetos físicos –los vestidos de Ana Karénina, las gafas de Bezújov, el lecho de Iván Ilich– justifican su razón de ser en el contexto hu-

[3] G. Flaubert, *Madame Bovary* [trad. de G. Palacios, Cátedra, Madrid 1992].

mano. En esto Tolstói era profundamente homérico. Como Lessing fue seguramente el primero en señalar, la presentación de los objetos físicos en la *Ilíada* es invariablemente dinámica. La espada es siempre vista como una parte del brazo que golpea. Esto es verdad también para la pieza principal, el escudo de Aquiles, que vemos mientras lo forjan. Reflexionando sobre este hecho, Hegel anticipó una teoría fascinante: sugirió que entre el lenguaje y las inmediateces del mundo material había tenido lugar una enajenación gradual. Observó que incluso las minuciosas descripciones de una vasija de bronce o de un tipo particular de armadía en los poemas homéricos irradiaban una vitalidad desconocida en la literatura moderna. Hegel se preguntó si los modos de producción semindustriales e industriales han enajenado a los hombres de sus armas, herramientas y otras pertenencias necesarias para vivir. Es una aguda hipótesis en la que Lukács ha ahondado con ahínco. Pero sea cual fuere la razón histórica, Tolstói abarcó la realidad exterior con inmediata familiaridad. En su mundo, como en el de Homero, las gorras de los hombres deben su significación y su inclusión en las obras de arte al hecho de que cubren las cabezas de los hombres.

Las técnicas sobresalientes en *Madame Bovary* –el uso de un lenguaje raro y técnico, el predominio de la descripción formal, las deliberadas cadencias dentro de las articulaciones de la prosa, la intrincada estructura por medio de la cual un episodio importante, como el del baile, es preparado y luego desarrollado mediante un recitado narrativo– corresponden no solamente al genio personal de Flaubert, sino a la concepción del arte implícita en las observaciones de Matthew Arnold y Henry James. Son artificios por medio de los cuales el realismo trata de registrar, con implacable empeño, algún fragmento de la vida contemporánea. Si ese fragmento era en sí significativo o atractivo no importaba realmente (como lo demuestran las novelas de los hermanos Goncourt). Sólo la fidelidad de la interpretación era decisiva. De hecho, el tema indiferente se sugería por su dificultad, y podemos decir de Zola que poseyó la habilidad de hacer que valiera la pena volver a leer un horario de trenes. Pero con Flaubert el caso era más incierto. A pesar de su evidente maestría y del trabajo que le costó, *Madame*

Bovary no logró satisfacer a su autor. En lo hondo de su firme y bella estructura, se diría que había un principio de negación y futilidad. Flaubert declaró que, durante la realización de la obra, le afligía pensar que aun si *Madame Bovary* «era ejecutada a la perfección, el logro sólo sería pasable y nunca bello *à cause du fond même*»[4]. Al decir esto, Flaubert verdaderamente exageraba. Tal vez se vengaba inconscientemente de un libro que le había costado tantas angustias. Pero su punto de vista, sin embargo, era acertado. Hay en esta obra maestra de la tradición realista una atmósfera de agobio e inhumanidad.

Matthew Arnold la definió como «una obra de sentimiento petrificado». Juzgó que no había «ni un personaje en el libro capaz de alegrarnos o consolarnos». Y creyó que la razón de ello podía radicar en la actitud de Flaubert con respecto a Emma: «Él es cruel, con la crueldad del sentimiento petrificado..., la persigue sin piedad ni tregua, como con malignidad». Estas observaciones tenían por objeto establecer un contraste con la vitalidad y humanidad de *Ana Karénina*. Pero uno se pregunta si Matthew Arnold comprendió del todo por qué Flaubert acosó tan despiadadamente a Emma Bovary. No era la moralidad de su protagonista lo que molestaba a Flaubert, sino más bien sus patéticos esfuerzos por vivir la vida de la imaginación. Al aniquilar a Emma, Flaubert atacaba a aquella parte de su propio genio que se rebelaba contra el realismo, contra la seca teoría de que un novelista es un mero cronista del mundo empírico, el objetivo de una cámara que enfoca con desapasionada fidelidad algún hecho real.

Incluso Henry James, que admiraba inmensamente *Madame Bovary*, advirtió que había algo radicalmente fallido dentro de su perfección. Tratando de explicar su «metálica» cualidad (James aplicó este epíteto a todas las obras de Flaubert, en su ensayo sobre Turguéniev), sugirió que Emma, «a pesar de la índole de su conciencia y de reflejar tanto la de su creador, es realmente un asunto demasiado pequeño»[5]. James puede estar en lo cierto, aunque Baudelaire, en su análisis de la novela, consideró que la protago-

[4] Flaubert a L. Colet, 12 de julio de 1853, *Correspondance*, III, París 1927.

[5] H. James, «Gustave Flaubert», *Notes on Novelists, with Some Other Notes, op. cit.*.

nista era «verdaderamente una gran mujer». Pero en un sentido estricto, ambos puntos de vista están fuera de lugar. El realismo asume el supuesto de que la nobleza inherente al tema tiene poco que ver con las virtudes de la obra. Su propósito, como lo definió Valéry en su ensayo *La tentación de (san) Flaubert*, es «atender a lo trivial».

Los escritores naturalistas frecuentaban las bibliotecas para eruditos, los museos, asistían a las conferencias de los arqueólogos y estadistas. «¡Dadnos hechos!», exclamaban como el maestro de *Tiempos difíciles*, de Dickens. Muchos de ellos fueron, literalmente, enemigos de la novela. *Madame Bovary* apareció con el subtítulo de *Costumbres de provincia*. Esto era un eco de la famosa división de Balzac de la *Comedia humana* en escenas parisienses, provincianas y de la vida militar. Pero el tono había cambiado; detrás de la frase de Flaubert hay un implacable deseo de rivalizar con el sociólogo y el historiador en sus respectivos campos y de hacer de la novela una monografía que sea algo como un vasto compendio de la realidad. Este deseo es manifiesto en la estructura misma de su estilo. Como observa Sartre, las oraciones de Flaubert «rodean un objeto, se apoderan de él, lo inmovilizan y quiebran su espinazo (...) el determinismo de la novela naturalista aplasta a la vida y sustituye la acción humana por las respuestas uniformes del autómata»[6].

Si esto fuese enteramente cierto, *Madame Bovary* no sería la obra genial que indudablemente es. Pero contiene la suficiente verdad para explicar por qué, en último análisis, hay una clase de literatura a la cual no pertenece, y por qué, en Flaubert, el tratamiento de los temas se queda tan corto respecto al de Tolstói. Además, debido a que Flaubert se veía a sí mismo con una mortificante claridad y carecía de esa facultad de engañarse que protege de la desesperación a artistas menores, *Madame Bovary* arroja una luz única sobre las limitaciones de la novela europea. «El libro es un cuadro de la mediocridad», dijo Henry James. Pero ¿no es precisamente «la mediocridad» ese reino que Defoe y Fielding deslindaron para sus sucesores? ¿Y no es realmente ilustrativo que cuando Flaubert abandonó «la mediocridad» –en *Tres cuentos* y *La*

[6] J.-P. Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», *Situations*, II, París 1948.

tentación de san Antonio– buscó refugio entre los santos de la leyenda áurea y los aullantes demonios del irracionalismo?

Pero el fracaso de *Madame Bovary* (y la palabra «fracaso» es aquí un término no pertinente y relativo) no puede explicar la distinción de Arnold entre obras de arte y fragmentos de vida. En *Ana Karénina* no encontramos fragmentos de vida, con todas las notas de ruina y disección que suscita la ominosa frase. Hallamos a la vida misma en la plenitud y cabal gloria que sólo pueden comunicar las obras de arte, cuya revelación, además, surge de la materia técnica y del deliberado y controlado desarrollo de las formas poéticas.

II

Pese a todos sus desatinos, la crítica de Arnold ha tenido una gran importancia histórica. Expresó la opinión general de los europeos contemporáneos suyos –y, en particular, del vizconde de Vögué– que por primera vez hicieron accesibles los novelistas rusos a los lectores franceses e ingleses. Estos hombres atribuyeron a los rusos cierta frescura y poder inventivo. Pero implícita en su cauta admiración se hallaba la teoría que había inspirado el ensayo de Arnold, la teoría de que la novela europea era el producto de un arte deliberado y reconocido, mientras que un libro como *Guerra y paz* era una misteriosa creación de un genio inculto y de una informe vitalidad. En su forma más burda, esta concepción condujo a los ataques de Bourget contra la literatura rusa; en su forma más sutil inspiró las ideas luminosas, aunque poco firmes, del *Dostoïevsky* de Gide. No se trataba de una nueva teoría de la crítica europea, sino de una nueva versión de la tradicional defensa de lo establecido y lo clásico contra los logros realizados al margen de las normas prevalecientes. Los intentos de Arnold por incluir *Ana Karénina* dentro de la esfera de la crítica victoriana mediante la comparación de su vitalidad con el refinamiento estético de Flaubert eran comparables a los esfuerzos de los críticos neoclásicos por distinguir entre la «natural sublimidad de Shakespeare» y lo que ellos consideraban como las ordenadas y canónicas perfecciones de Racine.

Pero aunque tales juicios no eran, en ningún caso, pertinentes ni se basaban en los textos, aún circulan entre nosotros. La novela rusa proyecta ahora una tremenda y aceptada sombra sobre nuestro sentido de los valores literarios. Pero sigue haciéndolo desde fuera, por decirlo así. Su influencia técnica sobre la novela europea ha sido restringida. Los novelistas franceses más evidentemente inspirados en los modelos de Dostoievski han sido hombres de logros menores como Édouard Rod y Charles-Louis Philippe. *Markheim*, de Stevenson, algunas de las obras de Hugh Walpole y, tal vez, de Faulkner y Graham Greene muestran huellas de la influencia de Dostoievski. La de Tolstói en *Evelyn Innes*, de Moore, y en Galsworthy y Shaw, es de ideas más que de técnica[7]. Entre figuras más importantes, sólo de Gide y Thomas Mann puede decirse que han adoptado para sus propios fines algunos aspectos significativos de la práctica rusa. No se trata, principalmente, de una cuestión de barrera lingüística; Cervantes está en el corazón de la tradición europea y ha influido profundamente en escritores que no podían leerlo en la lengua en que escribió.

La razón de ello hay que buscarla en la dirección general indicada por Arnold. De una manera oscura pero constante, se siente que Tolstói y Dostoievski están fuera del alcance normal del análisis crítico. Su «sublimidad» es aceptada como un hecho salvaje de la naturaleza, sin respuesta, si se examina de más cerca. Nuestro estilo de elogio es significativamente vago. Se diría que las «obras de arte» pueden escudriñarse inteligiblemente, mientras que los «fragmentos de vida» deben ser mirados con temor. Indudablemente, esto es una tontería: la grandeza de una gran novela debe ser comprendida en función de su forma real y de su realización técnica.

Esto último, en el caso de Tolstói y Dostoievski, es de un tremendo interés. Nada sería más erróneo que considerar sus novelas como «sueltos e hinchados monstruos» engendrados mediante alguna misteriosa y fortuita espontaneidad. En *¿Qué es el arte?*, Tols-

[7] Véanse F. W. J. Hemmings, *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford 1950, T. S. Lindstrom, *Tolstoï en France (1886-1910)*, París 1952, y G. Phelps, *The Russian Novel in English Fiction*, Londres 1956.

tói dijo llanamente que la excelencia se logra por medio de los detalles, que es asunto de un «poquito» menos o de un «poquito» más. *Ana Karénina* y *Los hermanos Karamázov* apoyan este juicio no menos que *Madame Bovary*. Realmente, los principios de sus concepciones son más ricos y más complejos que los que encontramos en Flaubert o en James. Comparado con el problema de la estructura narrativa y el ímpetu de la primera parte de *El idiota*, un manifiesto *tour de force* como el que significa mantener casi un solo punto de vista en *Los embajadores* nos parece superficial. Comparado con las primeras páginas de *Ana Karénina*, a las cuales me referiré en detalle, el principio de *Madame Bovary* parece pesado. Sin embargo, sabemos que Flaubert no escatimó, en esta obra, ningún recurso. Como novela bien hecha, en un sentido meramente técnico, *Crimen y castigo* tiene pocos rivales. Por su sentido del ritmo de la acción y la firmeza de la ejecución, recuerda lo mejor de Lawrence y *Nostromo*, de Conrad.

Éstos podrían ser lugares comunes críticos y temas que no merecen que se haga hincapié en ellos. Pero ¿lo son? Muchos de los «nuevos críticos» han dedicado mucha perspicacia y persuasión al arte de la novela ejercido por Flaubert, James, Conrad, Joyce, Proust, Kafka y Lawrence, figuras que constituyen un panteón oficial. Los estudios sobre el empleo de la metáfora en Faulkner y sobre la génesis de algún episodio del *Ulises* son cada vez más numerosos y dignos de atención. Pero muchos de los críticos y estudiosos que consideran tales temas como de vital importancia para sus intereses, poseen sólo un conocimiento general e indistinto de los maestros rusos. Tal vez de forma involuntaria, comparten el rechazo ultrajantemente estúpido de la novela rusa por Ezra Pound en *¿Cómo leer?* En parte, este ensayo tiene por objeto contraatacar esa tendencia y demostrar que C. P. Snow tenía razón al decir: «Es con las obras demoniacas con las que más necesitamos comprender su técnica, si es que de alguna manera hemos de situarlas dentro de cierta proporción.»[8]

Pero una vez afirmado esto, y si no dejamos por un momento de tener presente el hecho de que la vitalidad de una novela es in-

[8] C. P. Snow, «Dickens at Work», *New Statesman*, 27 de julio de 1957.

separable del virtuosismo técnico que hace de ella una obra de arte, advertimos que queda una pizca de verdad en la afirmación de Matthew Arnold. Éste tenía razón al decir que *Madame Bovary* y *Ana Karénina* no podían ser juzgadas completamente de la misma manera. La diferencia es más que de grado. No se trata solamente de que Tolstói vio la condición humana bajo una luz más honda y compasiva que Flaubert y de que su genio era demostrablemente de un orden más vasto. Es, más bien, que al leer *Ana Karénina* nuestra comprensión de las técnicas literarias, nuestro conocimiento de «cómo se hace la cosa», supone solamente una comprensión preliminar. Los tipos de análisis formal que son la principal incumbencia de este capítulo alcanzan mayor profundidad en el mundo de Tolstói que en el de Flaubert. La novela tolstoiana soporta un peso explícito de preocupaciones religiosas, morales y filosóficas que surgen de las circunstancias del relato, pero que tienen una existencia independiente, o mejor dicho, paralela, que reclama nuestra atención. Todo lo que podamos distinguir de poesía en Tolstói es valioso, principalmente porque permite el acercamiento necesario a una de las más articuladas y amplias enseñanzas de la experiencia que haya sido expresada por un intelecto individual.

Esto puede explicar por qué la nueva crítica, con las notables excepciones de R. P. Blackmur, ha prescindido generalmente de la novela rusa. Su concentración en una sola imagen o conjunto de palabras, su prejuicio contra la evidencia extrínseca o biográfica, su preferencia por las formas poéticas sobre las prosaicas, están en desacuerdo con las cualidades dominantes de la novela tolstoiana y dostoievskiana. De ahí la necesidad de una «antigua crítica» equipada con la cultura de amplio alcance de un Arnold, un Sainte-Beuve y un Bradley. De ahí también la necesidad de una crítica preparada para entregarse a un estudio de las modalidades más libres y más vastas. Bernard Shaw, en *La quintaesencia del ibsenismo,* observó que «no hay un solo personaje de Ibsen que no sea, empleando la antigua frase, el templo del Espíritu Santo, y que no nos conmueva a veces por el sentido de ese misterio».

Cuando tratamos de comprender *Ana Karénina,* esas antiguas frases vienen a propósito.

III

La primera página de *Ana Karénina* transporta nuestras emociones a un mundo muy alejado del de Flaubert. El epígrafe de san Pablo: «Mía es la venganza, yo pagaré, dice el Señor», tiene una trágica y ambigua resonancia. Tolstói dotó a su heroína con lo que Matthew Arnold llamó «tesoros de compasión», y condenó a la sociedad que la persiguió hasta aniquilarla. Pero al mismo tiempo invocó los inexorables derechos de la ley moral. Igualmente impresionante es el hecho de que una cita bíblica sirviera de epígrafe de una novela. En la novelística europea del siglo XIX raramente se hallan insertados pasajes de las Escrituras, porque tienden a destruir la substancia de la prosa circundante por su intensa luminosidad y fuerza de asociación. Henry James logra intercalarlos en ciertos momentos, en el clímax de *Los embajadores*, cuando Lambert Strether dice: «En verdad, en verdad...», o en aquellas extraordinarias evocaciones de Babilonia en *La copa dorada*. Pero en *Madame Bovary* un texto bíblico sonaría a falso y podría hundir toda la estructura deliberadamente prosaica. Con Tolstói, y con Dostoievski, la cosa es diferente. Largas citas de los Evangelios figuran en *Resurrección*, por ejemplo, y en *Los demonios*. Nos las habemos ahora con un concepto religioso del arte y un decisivo orden de seriedad. Tanto es lo que se halla comprometido más allá del virtuosismo de la ejecución técnica, que el lenguaje de los Apóstoles parece maravillosamente en su lugar y vibra en la obra como un clarín sombrío.

Luego viene el famoso comienzo de la obra: «Todo era confusión en la casa de los Oblonski». Tradicionalmente se ha creído que Tolstói había tomado la idea de los *Cuentos de Belkin*, de Pushkin. Los borradores de la obra y una carta dirigida a Strájov (que no fue publicada sino hasta 1949) hacen dudar de esto. Por otra parte, en su versión definitiva, Tolstói antepuso a esta frase una breve máxima: «Todas las familias felices se asemejan; cada familia infeliz es infeliz a su modo». Sean cuales fueren los detalles exactos de composición, la fuerza torrencial del comienzo de la obra es evidente y Thomas Mann seguramente tiene razón al creer que ninguna otra novela empieza con tanto brío.

Como en la poesía clásica, nos sumergimos *in medias res*: la trivial y sin embargo inquietante infidelidad de Stepán Arkádievich Oblonski (Stiva). Al relatar el insignificante adulterio de Oblonski, Tolstói ejecuta en una clave menor los temas dominantes de la novela. Stepán Arkádievich busca la ayuda de su hermana, Ana Karénina, quien está a punto de restablecer la paz en el perturbado hogar. Que Ana aparezca primero como una componedora de matrimonios deshechos es un toque de conmovedora ironía, de la clase de ironía shakespeariana que está tan cerca de la compasión. La entrevista entre Stiva y Dolly, su ofendida esposa, prefigura, a pesar de su cómica brillantez, el trágico careo entre Ana y Alexéi Alexándrovich Karenin. Pero el episodio de los Oblonski es más que un preludio en el que los principales motivos se tratan con una consumada maestría: es la rueda que sin esfuerzo pone en marcha las múltiples ruedecillas del relato. Porque los estragos ocasionados en los asuntos domésticos de Stiva conducen al encuentro de Ana y Vronski.

Oblonski va a su oficina –debe su empleo a su formidable cuñado–, y el verdadero protagonista de la novela, Konstantín Dimítrievich Levin, «un gimnasta que levanta un peso de ochenta kilos con una sola mano», se encuentra con él allí. Levin se presenta de un modo inmensamente característico. Revela que ya no participa en las actividades del *zemstvo* rural, se burla de la estéril burocracia simbolizada por la sinecura oficial de Oblonski y confiesa que ha venido a Moscú porque está enamorado de la cuñada de Oblonski, Kitty Scherbátskaya. Así, desde su primera aparición, tenemos reunidos los impulsos dominantes de la vida de Levin: su búsqueda de una reforma agraria y rural, su rechazo de la cultura urbana y su apasionado amor por Kitty.

Luego vienen algunos episodios en los cuales se va perfilando más el personaje de Levin. Se encuentra con su hermanastro, el conocido publicista Serguéi Ivánovich Koznichev, hace algunas preguntas sobre su hermano mayor Nikolái y luego establece de nuevo contacto con Kitty. Es una escena profundamente tolstoiana: «Diríase que los viejos y rizados abedules de los jardines, con todas sus ramitas cargadas de nieve, se acababan de poner vestiduras sagradas». Kitty y Levin patinan juntos y todo lo que los ro-

dea está bañado por una luz clara y brillante. Desde el punto de vista de la estricta economía narrativa, la conversación que sostienen Levin y Koznichev podría considerarse una digresión. Pero más adelante me referiré a este problema, porque dentro de la estructura de una novela tolstoiana tales digresiones cumplen un papel especial.

Levin se reúne de nuevo con Oblonski y almuerzan juntos en el Hôtel d'Angleterre. Levin se irrita al advertir la elegancia de oropel que lo rodea y declara amargamente que hubiera preferido «sopa de coles y gachas» a todos los esplendores gastronómicos que le prodiga el camarero tártaro. Aunque está encantado con su comida, Stiva reanuda la historia de sus aflicciones y pregunta a Levin cuál es su opinión sobre la infidelidad sexual. El breve diálogo es una obra maestra de equilibrio narrativo. Levin no comprende que un hombre pueda «entrar en una panadería y robar un panecillo» tras haber comido hasta hartarse. Sus convicciones son fieramente monógamas, y cuando Oblonski alude a María Magdalena, Levin dice severamente que Cristo nunca hubiera pronunciado aquellas palabras «si hubiese sabido cómo se abusaría de ellas... Me disgustan las mujeres caídas». Sin embargo, mucho más adelante en la novela, ningún hombre se acercará a Ana con más apiadada compasión. Levin sigue hablando para desarrollar su concepto del amor único y se refiere al *Banquete* de Platón. Pero súbitamente se detiene; hay cosas en su propia vida que están en desacuerdo con sus convicciones. Mucho de *Ana Karénina* está concentrado en este momento: el choque entre monogamia y libertad sexual, las contradicciones entre las ideas personales y la conducta personal, el intento, al principio, de interpretar filosóficamente la experiencia, y luego a semejanza de Cristo.

La escena se traslada al hogar de Kitty, donde encontramos a la cuarta figura principal de la cuadrilla, el conde Vronski. Aparece en la novela como un admirador y perseguidor de Kitty. Esto es más que un ejemplo del virtuosismo técnico de Tolstói, de su gusto por refutar las reacciones convencionales de sus lectores, como las refuta la vida. Es una expresión del «realismo» y de la «economía del profundo respirar» del gran arte. El coqueteo de Vronski con Kitty tiene los mismos valores estructurales y psicológicos que

el enamoramiento de Romeo con Rosalina. Porque el cambio brusco de Romeo que encierra su adoración por Julieta y la pasión de Vronski por Ana sólo pueden realizarse poéticamente y hacerse comprensibles mediante el contraste con un amor previo. Es su descubrimiento de la diferencia entre este amor previo y la totalidad demoniaca de una pasión cabal lo que empuja a ambos hombres a la ceguera y al desastre. El pueril coqueteo de Kitty con Vronski (como el amor de Natasha por Bolkonski en *Guerra y paz*) es igualmente un preludio para el conocimiento de sí misma. Es por comparación como ella se dará cuenta de la autenticidad de los sentimientos que abriga por Levin. Su desilusión con Vronski capacitará a Kitty para renunciar al esplendor de Moscú y seguir a Levin a su heredad. ¡Con qué sutileza y, sin embargo, con qué naturalidad Tolstói ovilla su madeja!

La madre de Kitty, la princesa Scherbátskaya, reflexiona sobre el futuro de su hija en uno de esos divagantes monólogos interiores por medio de los cuales Tolstói comunica historias de familia. En los viejos tiempos todo era mucho más sencillo, y una vez más nos vemos enfrentados con el principal tema de *Ana Karénina*: el problema del matrimonio en la sociedad moderna. Levin se presenta en casa de los Scherbatski para pedir la mano de Kitty.

> Respiraba con agitación, sin mirarlo. Estaba como en éxtasis. Su alma era presa de felicidad. Jamás pudo imaginar que la confesión de este amor le causaría una impresión tan honda. Pero esa impresión sólo duró un momento. Se acordó de Vronski y, levantando su mirada clara y sincera hacia Levin, en cuyo rostro se reflejaba la desesperación, se apresuró a contestar:
>
> –Eso no puede ser... Perdóneme.
>
> ¡Cuán cerca de él había estado unos minutos antes y cuán necesaria era a su vida! Y, ahora, ¡qué lejana y extraña era ya para él!
>
> –Tenía que ser así –dijo él, sin mirarla.
>
> Y, saludándola, se dispuso a alejarse.

Por su severa nobleza este fragmento es de los que desafían to-

do análisis. Está lleno de tacto e invadido por una gracia invulnerable. Sin embargo, la visión es constante en su franqueza y casi en su aspereza por los caminos del alma. Kitty no sabe realmente por qué la ha invadido de felicidad la petición de Levin. Pero este mero hecho calma el *pathos* de la circunstancia y mantiene firme su oscura promesa para el futuro. Por su tensión y veracidad el episodio tiene algo de lo mejor de D. H. Lawrence.

En el siguiente capítulo (XIV), Tolstói pone cara a cara a los dos rivales y ahonda en el tema del indistinto amor de Kitty. La madurez y persuasión de su arte aparecen en todas partes. Cuando la condesa Nordston, una locuaz entrometida, critica a Levin, Kitty sale en defensa de éste, casi sin darse cuenta de ello, y esto a pesar de la presencia de Vronski, a quien mira con una sincera alegría. Vronski es presentado bajo la luz más favorable. Levin advierte fácilmente lo que hay de bueno y atractivo en su afortunado rival. Los motivos son aquí tan finos y ramificados como en una escena de una novela de Jane Austen; una falsa nota o un error en el *tempo* precipitaría el tono hacia lo trágico o lo artificial. Pero debajo de las sutilezas hay siempre la visión segura, el sentido homérico de la realidad de las cosas. Los ojos de Kitty no pueden evitar decir a Levin: «¡Soy tan feliz!», y los de él no pueden menos que responder: «Los odio a todos, a usted y a mí mismo». Pero debido a que esto se expresa sin sentimentalismo o elaboración, su amargura también es humana.

La velada termina en uno de esos «interiores» de familia que hacen a los Rostov y a los Scherbatski tan incomparablemente «reales». El padre de Kitty prefiere a Levin e instintivamente siente que el noviazgo con Vronski no se producirá. Escuchando a su esposo, la princesa ha perdido la confianza:

> Y regresando a su propio cuarto, presa de terror ante el desconocido futuro, ella, como Kitty, repitió varias veces en su corazón: «¡Oh, Señor, ten piedad! ¡Señor, ten piedad! ¡Señor, ten piedad!».

Ésta es una nota brusca y sombría, y marca, muy atinadamente, la transición hacia la trama principal.

Vronski se dirige a la estación de ferrocarril para esperar a su

madre que viene de San Petersburgo. Encuentra a Oblonski, porque Ana viene en el mismo tren. La tragedia empieza del mismo modo que terminará: en el andén de una estación (se podría escribir un ensayo sobre el papel de esos andenes en las vidas y novelas de Tolstói y Dostoievski). La madre de Vronski y la encantadora señora Karénina han viajado juntas, y cuando Ana es presentada al conde, le dice: «Sí, la condesa y yo hemos estado hablando todo el tiempo: yo de mi hijo y ella del suyo». Esta observación es uno de los toques más tristes y penetrantes de la novela. Es el comentario de una mujer mayor al hijo de una amiga, a un joven que no pertenece a la generación de ella. En ello radica la catástrofe de la relación Ana-Vronski y su esencial duplicidad. La tragedia posterior es condensada en una sola frase y, por su genio para hacer esto, Tolstói puede compararse con Homero y Shakespeare.

Cuando los Vronski, Ana y Stiva se dirigen hacia la salida, ocurre un accidente: «Un guardia, que estaba borracho o iba demasiado embozado a causa de la helada, no oyó que el tren daba marcha atrás, y fue atropellado». (La sencilla declaración de las dos alternativas es característicamente tolstoiana.) Oblonski informa sobre el terrible aspecto del hombre, y se oyen voces discutiendo acerca de si ha sufrido o no mucho dolor. Medio subrepticiamente, Vronski da doscientos rublos para ayudar a la viuda; pero su gesto no es del todo espontáneo: ha obedecido a la esperanza probablemente indefinida de impresionar a la señora Karénina. Aunque es olvidado pronto, el accidente ensombrece la escena; en cierto modo, obra como el motivo de la muerte en la obertura de *Carmen*, que parece vibrar dulcemente hasta mucho después de haberse levantado el telón. Es instructivo comparar el uso tolstoiano de este recurso con las alusiones de Flaubert al arsénico en los primeros episodios de *Madame Bovary*. La versión de Tolstói es menos sutil pero más terminante.

Ana llega a casa de los Oblonski, donde somos sumergidos en el ardiente y cómico torbellino de la indignación de Dolly y su creciente perdón. Nadie que dudase del sentido del humor de Tolstói se imaginaría a Ana mandando a su arrepentido y turbado hermano al lado de su esposa: «Stiva –le dijo, parpadeando alegremente al cruzarse con él y mirando hacia la puerta–, ve, y que

Dios te ayude». Ana y Kitty, que se han quedado solas, hablan de Vronski. Ana lo elogia en el tono con que una mujer madura alienta a una muchacha enamorada: «Pero nada dijo a Kitty acerca de los doscientos rublos. Por alguna razón, le resultaba desagradable pensar en ello. Sentía que en eso había algo que se relacionaba con ella, algo que no debiera haber sucedido». Naturalmente, tiene razón.

A lo largo de estos capítulos preliminares hay dos tipos de material tratados con igual maestría. Los matices y sombreados de la psicología individual se presentan con gran precisión. El tratamiento es compacto, y no radicalmente distinto de la obra de mosaico psicológico que asociamos con Henry James y Proust. Pero al mismo tiempo la acción y el pulso de la energía física son acelerados. Lo físico de la experiencia queda intensamente expresado y rodea, y de alguna manera humaniza, la vida del espíritu. Esto puede advertirse mejor al final del capítulo XX. La intrincada conversación entre Ana y Kitty se desarrolla dentro de una vaga nota de malestar. Kitty se imagina que Ana Karénina «está disgustada por algo». En este momento el cuarto es invadido:

> –¡No, yo primero! ¡No, yo! –chillaron los niños, que habían terminado de tomar su té, corriendo hacia su tía Ana.
>
> –Todos juntos –dijo Ana y, riendo, corrió a su encuentro, los abrazó y giró alrededor del tropel de apiñados niños, lanzando agudos gritos de gozo.

Aquí los motivos son evidentes. Una vez más, Tolstói centra la atención en la edad y madurez relativas de Ana, así como en su radiante encanto. Pero uno se maravilla ante la fácil transición entre la riqueza del juego interno del diálogo precedente y el brillante salto de la acción física.

Vronski llega a la casa para pedir una información, pero se marcha en seguida. Kitty cree que él ha venido por ella, y que no ha querido entrar «porque ha creído que es tarde y Ana está aquí». Ella y Ana se sienten vagamente inquietas. Con estas notas menores y oblicuas empieza la tragedia del engaño en el que Ana está destinada a verse envuelta y que, finalmente, la aniquilará.

El capítulo XXII nos lleva al baile, donde Kitty, como otra Natasha, espera que el conde Vronski le declare su amor. El episodio está maravillosamente descrito y hace que la danza en La Vaubyessard, en *Madame Bovary*, nos parezca casi tediosa. Y esto no se debe a que Kitty esté dotada de una conciencia más profunda que Emma; en este punto de la novela se nos aparece como una muchacha muy corriente. La diferencia estriba enteramente en la perspectiva de los dos escritores. Flaubert se aparta de su tela y pinta, extendido el brazo, con una fría malignidad. En el siguiente fragmento sentimos, aun en una traducción, que lucha por obtener especiales efectos de luz y cadencia:

> (...) se oía el claro sonido de los luises de oro que se echaban al lado sobre los tapetes de las mesas; después, todo recomenzaba al mismo tiempo, el cornetín lanzaba un trompetazo sonoro, los pies volvían a encontrar el compás, las faldas se ahuecaban, se cogían las manos, se soltaban; los mismos ojos, que se bajaban ante la pareja de baile, volvían a fijarse en ella.

Se guarda una irónica distancia, pero la totalidad de la visión resulta empobrecida y artificial. En *Ana Karénina*, con su omnisciente narrador, no hay sólo un punto de vista. El baile es visto a través de la súbita aflicción de Kitty, del deslumbrado gozo de Ana, bajo la luz de la naciente pasión de Vronski y desde el punto de vista de Korsunski, «la primera [pareja] en la jerarquía del baile». La escena y los personajes son indivisibles; cada detalle –y aquí es donde Tolstói difiere totalmente de Flaubert– se da no por el detalle mismo o para crear una atmósfera, sino como algo dramáticamente necesario. A través de la angustiada observación de Kitty vemos a Vronski caer bajo el hechizo de la señora Karénina. Es la joven princesa, con su aturdimiento y vergüenza, quien expresa para nosotros toda la cualidad de la fascinación de Ana. Durante la mazurca Ana mira a Kitty con «los párpados caídos». Es un minúsculo detalle que concentra, con gran precisión, el sentido de la astucia de Ana y su crueldad potencial. Un artista menor hubiera mostrado a Ana a través de los ojos de Vronski. Pero Tolstói hace

lo que hizo Homero cuando dejó que un coro de ancianos nombrara y exaltase los esplendores de Helena. En ambos ejemplos se nos persuade de una manera indirecta.

En los siguientes capítulos se ahonda la figura de Levin, a quien vemos de una manera fugaz en su finca, en su propio elemento, entre los campos oscuros, los bosquecillos de abedules, los problemas de agronomía y la tranquila gravidez de la tierra. El contraste con la escena del baile es deliberado y apunta hacia la principal dualidad temática de la novela: Ana, Vronski y la vida social de la ciudad; Levin, Kitty y el universo natural. Posteriormente, estos dos *leitmotiv* armonizarán y se desarrollarán en modelos complejos. Pero el preludio, como tal, ha terminado y en los cinco últimos capítulos del libro I el conflicto real –el trágico *agon*– ha empezado.

Ana se prepara para reunirse con su esposo en San Petersburgo. Se instala en su compartimiento y lee una novela inglesa, con cuya protagonista se identifica de una manera melancólica. Esto, junto con un famoso episodio del siguiente capítulo, parece derivarse directamente de los recuerdos de Tolstói de *Madame Bovary*. El tren se detiene en una estación en medio de una tormenta de nieve, y Ana, que se halla presa de una exaltada tensión, se apea y sale al «aire helado, cargado de nieve». Vronski la ha seguido y le confiesa su pasión: «La furia de la tormenta le parecía ahora más espléndida. Él había dicho lo que el alma de ella anhelaba oír, pero lo que su razón temía». ¡Con qué sencillez, y hasta arcaicamente, divide Tolstói el espíritu humano en alma y razón! Flaubert no hubiera escrito esta frase; en su sofisticación radica su estrechez.

El tren llega a San Petersburgo; Ana ve en seguida a Alexéi Alexándrovich Karenin: «"¡Oh Dios! ¿Por qué serán tan grandes sus orejas?", pensó al ver el rostro frío y la imponente figura de su marido y, especialmente, las orejas que rozaban las alas de su redondo sombrero». ¿No es ésta la versión tolstoiana del descubrimiento de Emma Bovary de que Charles hace un ruido grosero al comer? Cuando regresa a su casa encuentra que su pequeño hijo se muestra con ella menos cariñoso de lo que esperaba. Su facultad de juicio y los hábitos de su vida moral han sido ya pervertidos por una pasión de la cual, sin embargo, sólo es consciente a me-

dias. Para hacer más evidente la disociación entre Ana y el *milieu* adonde ha regresado, Tolstói introduce a la condesa Lidia, una de las untuosas y mojigatas amigas de Karenin. Pero en el momento en que esperamos ver a Ana revelarse, despertar a su nueva vida, la fiebre desaparece. Recupera la calma y se pregunta por qué sus emociones se han encrespado tanto por un trivial y efímero coqueteo con un elegante y joven oficial.

Por la noche, en la quietud del hogar, los Karenin están solos. Alexéi admite, con su brutal honradez, que juzga imperdonable la aventura de Oblonski. Sus palabras son como el fulgor de un relámpago en el horizonte, pero Ana las acepta y se muestra alegre ante la sinceridad de él. A medianoche, Karenin dice a Ana que ya es hora de ir a la cama. Los pequeños detalles, las pantuflas, el libro que él lleva bajo el brazo, la precisión de la hora, nos dicen que existe en las relaciones físicas de los Karenin una monotonía central. Cuando Ana entra en el dormitorio «la llama parecía haberse apagado en ella o, por lo menos, estaba oculta en alguna parte, muy lejos». La imagen adquiere, en un momento dado, una extraordinaria fuerza; pero incluso cuando se relaciona directamente con un tema sexual, el genio de Tolstói es casto. Como ha observado Gorki, el lenguaje erótico rudo y concreto asumía, en boca de Tolstói, una pureza natural. El sentido de frustración erótica en el matrimonio de Ana está plenamente expresado; pero no hay nada aquí del cordón del corsé que «silbó» alrededor de las caderas de Emma Bovary «como una serpiente que se desliza». Éste es un punto de cierta importancia, porque era en su luminoso tratamiento de la pasión física cuando Tolstói, por lo menos hasta sus últimos años, se hallaba más cerca de la manera de Homero.

El libro I de la novela termina con una nota alegre. Vronski regresa a su ambiente y se sumerge en la vida de francachela y ambición de un joven oficial en el San Petersburgo imperial. Es una vida que Tolstói repudia completamente, pero es un artista demasiado hábil para no mostrar cuán admirablemente le conviene a Vronski. Sólo las últimas frases nos retrotraen al tema trágico. El conde tiene el proyecto de «introducirse en el mundo frecuentado por los Karenin. Como siempre hacía en San Petersburgo, abandonó su casa con la intención de no volver a ella hasta muy

avanzada la noche». Esta observación aparentemente casual tiene una exactitud profética. Porque lo que hay delante es oscuridad.

Mucho más podría decirse sobre la primera parte de *Ana Karénina.* Pero incluso un somero examen de cómo son presentados y desarrollados los temas dominantes haría insostenible el mito de que las novelas de Flaubert o de Henry James son obras de arte, mientras que las novelas de Tolstói son fragmentos de vida transmutados en obras maestras por alguna demoniaca nigromancia carente de arte. R. P. Blackmur señala que *Guerra y paz* «debe tener todas las cualidades» prescritas por James cuando éste pidió «la economía del profundo respirar de una forma orgánica»[9]. Esto es aún más verdadero en *Ana Karénina,* donde la integridad del don poético de Tolstói estaba menos amenazado por las exigencias de su filosofía.

Al perseguir esta noción de lo orgánico en los capítulos iniciales de *Ana Karénina,* nos vemos llevados, una y otra vez, a un sentido de la analogía musical. Hay efectos de contrapunto y armonía en el desarrollo de las dos principales tramas del «preludio Oblonski». Hay motivos que se repetirán con creciente amplitud más adelante en la novela (el accidente en la estación de ferrocarril, la burlona discusión sobre el divorcio entre Vronski y la baronesa Shilton, el «deslumbramiento del fuego rojo» ante los ojos de Ana). Por encima de todo, está la impresión de una multiplicidad de temas subordinados al impulso hacia delante del grandioso plan. El método de Tolstói es polifónico; pero las principales armonías se desarrollan con una tremenda fuerza y amplitud. Las técnicas musicales y lingüísticas no pueden compararse de una manera exacta. Pero ¿cómo podría uno elucidar de otra manera el sentimiento de que las novelas de Tolstói surgen de algún principio interior de orden y vitalidad, mientras que las de escritores menos importantes parecen hilvanadas?

Pero, debido al hecho de que una novela como *Ana Karénina* es tan masiva y ejerce un control inmediato sobre nuestras emociones, el cálculo y la sofisticación de los detalles individuales tienden

[9] R. P. Blackmur, «The Loose and Baggy Monsters of Henry James», *The Lion and the Honeycomb, op. cit.*

a escapársenos. En la poesía épica y en el drama en verso, la forma métrica restringe nuestra atención y la centra en un pasaje dado, un verso o una metáfora recurrente. Cuando leemos un largo fragmento de prosa (particularmente si se trata de una traducción) nos rendimos al efecto total. De ahí la creencia de que los novelistas rusos pueden ser entendidos en su generalidad y que poco se gana mediante el estudio concienzudo que dedicamos a Conrad, digamos, o a Proust.

Como revelan sus borradores y revisiones, Tolstói dedicó una acuciosa atención a ciertos problemas de narración y presentación. Pero nunca olvidó que más allá del virtuosismo técnico, más allá del «hacer la cosa bellamente», existía la cosa que debía hacerse. Condenó *l'art pour l'art* como una estética de la frivolidad. Y es precisamente porque hay una visión del mundo tan amplia y central en las novelas tolstoianas, una humanidad tan compleja y una realización tan clara, por lo que el gran arte roza filosófica y religiosamente la experiencia y es difícil separar el elemento particular, el *tableau* específico o la metáfora, y decir: «Aquí está Tolstói el técnico».

Hay en Tolstói fragmentos de gran relieve: la famosa escena de la siega en *Ana Karénina,* la cacería del lobo en *Guerra y paz,* el servicio religioso en *Resurrección.* Hay símiles y tropos tan cuidadosamente acuñados como los que encontramos en Flaubert. Consideremos, por ejemplo, la antinomia de la luz y la sombra que inspiró los títulos de los dos principales dramas de Tolstói y que penetra toda *Ana Karénina.* En la última frase del libro VII, la muerte de Ana es comunicada mediante la imagen de una luz que brilla durante unos momentos y luego se extingue para siempre; en la frase final del capítulo XI del libro VIII, vemos a Levin, lleno su ser de una «nueva claridad», cuando descubre el camino de Dios. La repetición es deliberada; resuelve la ambigüedad latente en el epígrafe de san Pablo y reconcilia las dos principales tramas de la obra. Como siempre en Tolstói, el artificio técnico es el vehículo de una filosofía. En *Ana Karénina* todo el gran caudal de invención se dirige hacia la enseñanza moral que Levin recibe de un viejo campesino: «No debemos vivir para nosotros mismos, sino para Dios».

Sin pretender dar una definición exacta, Matthew Arnold habló de la «alta seriedad» que distingue a un pequeño número de obras de la gran masa de las realizaciones literarias. Halló esta cualidad en Dante, por ejemplo, más que en Chaucer. Tal vez esto es lo más a que podemos llegar si comparamos *Madame Bovary* con *Ana Karénina. Madame Bovary* es realmente una gran novela; nos convence por su maravillosa habilidad y por la manera como agota todas las potencialidades de su tema. Pero el tema mismo, y nuestra identificación con él, sigue siendo, en última instancia, «un asunto demasiado pequeño». En *Ana Karénina* pasamos de la maestría técnica al sentido de la vida misma. La obra está emparentada (no así *Madame Bovary*) con la épica de Homero, el teatro de Shakespeare y las novelas de Dostoievski.

IV

Hugo von Hofmannsthal observó una vez que no podía leer una página de *Los cosacos,* de Tolstói, sin recordar a Homero. Esta experiencia la han compartido no solamente los lectores de *Los cosacos* sino de toda la obra de Tolstói. Según Gorki, el mismo Tolstói dijo de *Guerra y paz*: «Sin falsa modestia, es como la *Ilíada*», e hizo la misma observación respecto a *Infancia, adolescencia, juventud*. Además, Homero y la atmósfera homérica parecen haber representado un fascinante papel en la imagen que Tolstói tenía de su propia personalidad y estatura como creador. S. A. Bers nos habla en sus *Recuerdos* de una fiesta que se celebró en la finca de Tolstói en Samara:

> (...) una carrera de obstáculos de cincuenta verstas. Los premios fueron pronto reunidos: un toro, un caballo, un rifle, un reloj, una bata, etc. Se escogió un terreno llano, se construyó una pista de más de seis kilómetros, y se hincaron postes. Se asaron carneros, y hasta un caballo, para obsequiar a los concurrentes. En el día señalado, se reunieron allí algunos millares de personas, cosacos del Ural, campesinos rusos, baskires y kirguises, con sus tiendas, sus vasijas de

kumis y hasta sus rebaños (...). En una elevación del terreno de forma cónica, llamada Shishka (el lobanillo) en el dialecto local, se cubrió el suelo con alfombras y fieltros, y allí se sentaron en círculo, con las piernas cruzadas, los baskires. La fiesta duró dos días y fue muy alegre, pero al mismo tiempo digna y decorosa[10].

Es una escena fantástica; saltamos los milenios que separan las llanuras de Troya de la Rusia del siglo XIX y el canto XXIII de la *Ilíada* surge vívidamente:

(...) Mas Aquiles
allí retuvo e hizo tomar asiento a la tropa en amplio círculo.
Y sacó de las naves premios para los certámenes: calderas,
trípodes, caballos, mulas, magníficas cabezas de reses,
mujeres de bellos talles y grisáceo hierro.
[Trad. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1991.]

Como Agamenón, Tolstói señorea en la loma; en la estepa se levantan tiendas y se encienden hogueras; los baskires y los kirguises, como los aqueos, recorren los seis kilómetros de la carrera y reciben sus premios de manos del barbado rey. Pero aquí no hay nada de arqueología, de inventada reconstrucción. El elemento homérico era natural en Tolstói, estaba enraizado en su propio genio. Si uno lee sus polémicas contra Shakespeare hallará que su parentesco con el poeta, o los poetas, de la *Ilíada* y la *Odisea* era palpable e inmediato. Tolstói habló de Homero como de un igual; entre ellos los siglos transcurridos contaban poco.

¿Qué fue lo que Tolstói consideró como peculiarmente homérico en su compilación de los recuerdos de sus primeros años? Creo que fue tanto la escena como el género de vida que evocó. Veamos el relato de la cacería en el volumen sobre su infancia:

La siega estaba en su apogeo. A un lado del campo inabarcable, intensamente amarillo, azuleaba un alto bosque ceni-

[10] Citado en D. S. Merezhkovski, *op. cit.*

ciento que entonces me parecía el lugar más lejano y misterioso. Más allá debía terminarse el mundo o comenzar los países inhabitados. Todo el campo estaba cubierto de haces y de gente (...). El caballo alazán que montaba mi padre iba con paso ligero y juguetón, a veces casi tocándose el pecho con el belfo, tironeando de la brida y espantando con la espesa cola a los tábanos y a las moscas que caían ávidamente sobre él. Dos galgos, con las colas enhiestas en forma de media luna, saltaban graciosamente alzando mucho las patas por los altos rastrojos, pegados a los ijares del caballo. Milka corría delante y, doblada la cabeza, aguardaba a la presa. El rumor de la gente, el ruido de las cabalgaduras y de los carros, el alegre silbido de las codornices, el zumbido de los insectos que cruzaban el aire en bandadas, el olor del ajenjo, de la paja y del sudor de los caballos, los miles de colores y sombras diferentes que el ardiente sol vertía sobre los rastrojos amarillos, la lejanía azul del bosque y las nubes de una blancura liliácea, los níveos hilos de araña que corrían en el aire o se posaban en el campo, eran otras tantas cosas que yo veía, escuchaba y sentía.

Nada hay aquí que hubiese resultado incongruente en las llanuras de Argos. Es desde nuestra moderna perspectiva desde la que la escena nos parece extrañamente remota. Es un mundo patriarcal de cazadores y campesinos; el vínculo entre el amo, los perros y la tierra es natural y verdadero. La misma descripción combina un sentido de movimiento hacia delante con una impresión de reposo; el efecto total, como en los frisos del Partenón, es de un equilibrio dinámico. Y más allá del horizonte familiar, como más allá de las columnas de Hércules, se encuentran los misteriosos mares y las selvas no holladas.

El mundo de los recuerdos de Tolstói, no menos que el de Homero, está cargado de energías sensuales. Tacto, vista y olfato lo llenan a cada momento de una rica intensidad.

En el zaguán hierve ya el samovar que Mítka, el caballerizo, atiza soplando, rojo como un cangrejo. Fuera todo es humedad y niebla y diríase que el estiércol oloroso despide va-

por. Un alegre sol ilumina con su brillante resplandor la parte oriental del cielo, y las techumbres de paja de los espaciosos cobertizos que circundan el patio resplandecen cubiertas de rocío. Debajo se ven nuestros caballos, atados a los pesebres, y se escucha su acompasado ronzar. Un perrillo lanudo, que ha echado un sueño al amanecer sobre un montón de estiércol seco, se despereza y, agitando la cola, se dirige de una carrerilla hacia el lado opuesto del patio. Una afanosa campesina abre el portón crujiente, suelta a las pensativas vacas a una calle donde ya se escuchan las pisadas, los mugidos y los balidos del rebaño.

Así era cuando «la Aurora, de rosados dedos», llegó a Ítaca hace dos mil setecientos años. Así debiera ser, proclama Tolstói, si el hombre ha de perdurar en comunión con la tierra. Hasta la tormenta, con su animada furia, pertenece al ritmo de las cosas:

> El resplandor de los relámpagos es más ancho, más pálido, y el restallar de los truenos no sobrecoge, envuelto en la felpa del ruido mesurado de la lluvia (...).
>
> (...) al otro lado una pobeda salpicada de cerezos silvestres se alza inmóvil, como desbordante de felicidad, y deja caer lentamente de sus ramas que ha bañado la lluvia unas gotas transparentes sobre las hojas secas del año anterior (...) Es tan excitante este maravilloso aroma del bosque después de la tormenta primaveral, el olor de los abedules, de las violetas, de las hojas descompuestas, de los hongos, del cerezo silvestre, que no puedo permanecer más tiempo en la calesa.

Schiller escribió en su ensayo *Über naive und sentimentalische Dichtung* que ciertos poetas «son naturaleza», mientras que otros sólo «la buscan». En este sentido, Tolstói es naturaleza; entre él y el mundo natural el lenguaje se levanta no como un espejo o un cristal de aumento, sino como una ventana a través de la cual toda la luz pasa y, sin embargo, es acopiada y recibe permanencia.

Es imposible resumir en una simple fórmula o demostración las

afinidades entre los puntos de vista homéricos y los tolstoianos. Hay tantas cosas pertinentes: el ambiente arcaico y pastoral; la poesía de la guerra y de la agricultura; la primacía de los sentidos y de la acción; el fondo luminoso y conciliador del ciclo del año; el reconocimiento de que la energía y la vitalidad son, en sí, sagradas; la aceptación de una cadena del ser que se extiende desde la brutal materia hasta las estrellas y a lo largo de la cual los hombres tienen el lugar que les corresponde; y, en lo más hondo, una salud esencial, una determinación a seguir lo que Coleridge llamó «el camino real de la vida», en vez de aquellas sombrías oblicuidades en las cuales el genio de alguien como Dostoievski se hallaba completamente en su elemento.

Tanto en las epopeyas de Homero como en las novelas de Tolstói la relación entre el autor y los personajes es paradójica. Sobre ello, Maritain ofrece una analogía tomista en su estudio *Intuición creadora en el arte y en la poesía.* Habla de «la relación entre la eternidad creadora y trascendente de Dios y las criaturas libres que obran en libertad y firmemente abrazadas por sus propósitos». El creador es a la vez omnisciente y omnipresente, pero al mismo tiempo se halla desligado, impasible e implacablemente objetivo en su visión. El Zeus homérico preside las batallas desde su bastión montañés, asiendo la balanza del destino, pero sin intervenir o, mejor, interviniendo solamente para restablecer el equilibrio, para salvaguardar la mutabilidad de la vida del hombre frente a la ayuda milagrosa o las excesivas hazañas del heroísmo. Como en el alejamiento del dios, hay en la aguda mirada de Homero y Tolstói tanta crueldad como compasión.

Ambos vieron con esos ojos vacíos, ardientes y fijos que nos miran a través de las hendiduras del casco de las arcaicas estatuas griegas. Su visión era terriblemente serena. Schiller se maravilló de la impasibilidad de Homero, de su destreza para comunicar la más honda pena y terror con una perfecta uniformidad de tono. Creyó que esta cualidad –esta *naïveté*– era propia de una época primitiva y que no sería recuperada por el carácter falsificado y analítico de la literatura moderna. De ella provienen los más penetrantes efectos de Homero. Veamos, por ejemplo, la muerte de Licaón a manos de Aquiles, en el canto XXI de la *Ilíada*:

«Por esa razón, amigo, vas a morir. ¿Por qué te lamentas así?
También Patroclo ha muerto, y eso que era mucho mejor que tú.
¿No ves cómo soy yo también de bello y de alto?
Soy de padre noble, y la madre que me alumbró es una diosa.
Mas también sobre mí penden la muerte y el imperioso destino,
y llegará la aurora, el crepúsculo o el mediodía
en que alguien me arrebate la vida en la marcial pelea,
acertando con una lanza o una flecha, que surge de la cuerda.»
Así habló, y allí mismo se le doblaron las rodillas
y el corazón; y soltó la pica y se sentó con ambos brazos
extendidos. Aquiles, desenvainando la aguda espada,
le golpeó en la clavícula junto al cuello y le hundió entera
la espada, de doble filo. De bruces quedó en el suelo tendido,
mientras su negra sangre brotaba e iba empapando la tierra.
[Trad. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid 1991.]

La calma del relato es casi inhumana; pero a consecuencia de ello el horror habla solo y nos conmueve indeciblemente. Además, Homero nunca sacrifica la claridad de su visión a las necesidades del *pathos.* Príamo y Aquiles se han encontrado y desahogado sus grandes motivos de queja. Pero luego piensan en comer y beber. Porque como Aquiles dice de Níobe: «Aunque estaba agotada de tanto llorar, se acordó de comer».

De nuevo comprobamos la seca fidelidad a los hechos, la negativa del poeta a ser exteriormente conmovido, que expresa la amargura de su alma.

En este respecto, nadie dentro de la tradición occidental está más cerca de Homero que Tolstói. Romain Rolland anotó en su diario, en 1887: «En el arte de Tolstói una escena dada no es percibida desde dos puntos de vista, sino sólo desde uno: las cosas son como son, y no de otra nanera». En *Infancia,* Tolstói nos habla de la muerte de su madre: «Era presa de una gran pena en aquel momento, pero involuntariamente advertía todos los detalles», incluyendo el hecho de que la enfermera «era una muchacha muy rubia, de extraordinaria belleza». Cuando su madre muere, el muchacho se siente invadido de «cierto deleite sublime, inexplicablemente agradable y triste» y le «causaba cierto gozo el saber que era des-

graciado». Aquella noche durmió «profunda y tranquilamente», como ocurre después de una gran congoja. Al día siguiente percibe el olor de descomposición:

> Sólo en aquel momento me di cuenta de dónde procedía aquel olor penetrante y angustioso que llenaba la estancia, mezclado con el olor del incienso. Y la idea de que el rostro que pocos días antes irradiaba belleza y dulzura, el rostro del ser al que yo había amado más que nada en el mundo, pudiera infundir miedo pareció mostrarme por primera vez la amarga verdad y me llenó el alma de desesperación.

Tolstói dice: «Mantén siempre los ojos abiertos a la luz; así es como son las cosas».

Pero en la invencible claridad de la actitud homérica y tolstoiana hay mucho más que resignación. Hay alegría, la alegría que arde en los «viejos y brillantes ojos» de los sabios en el poema *Lapislázuli* de Yeats. Porque amaron y reverenciaron la «humanidad del hombre»; gozaron de la vida del cuerpo fríamente percibida pero ardientemente narrada. Además, instintivamente cerraron la brecha entre el espíritu y la acción, para relacionar la mano con la espada, la quilla con el mar y la llanta de la rueda con los cantantes guijarros. Tanto el Homero de la *Ilíada* como Tolstói vieron la acción en su conjunto; el aire vibra en torno a los personajes y la fuerza de sus seres electrifica a la insensata naturaleza. Los caballos de Aquiles lloran ante la inminente muerte del héroe y el roble florece para persuadir a Bolkonski de que su corazón vivirá de nuevo. Esta concordancia entre el hombre y el mundo circundante se extiende hasta las copas en las cuales Néstor busca sabiduría cuando el sol se ha puesto y en las hojas de abedul que resplandecen como un brusco motín de joyas después de que la tormenta haya barrido la heredad de Levin. Las barreras entre espíritu y objeto, las ambigüedades que los metafísicos descubren en la noción de realidad y la percepción, no representaron ningún obstáculo para Homero y Tolstói. La vida los inundaba como el mar.

Y esto los regocijaba. Cuando Simone Weil llamó a la *Ilíada* «el poema de la Fuerza» y vio en él la expresión de la trágica futilidad

de la guerra, sólo tenía razón en parte. La *Ilíada* está lejos del desesperado nihilismo de las *Troyanas* de Eurípides. En el poema homérico, la guerra es valerosa y, finalmente, ennoblecedora. Y aun en medio de la matanza, la vida se agita con fuerza. Alrededor del túmulo de Patroclo los caudillos griegos luchan, compiten en la carrera y lanzan la jabalina, celebrando su fuerza y brío. Aquiles sabe que está sentenciado por los hados, pero «Briseida, la de hermosas mejillas», le visita cada noche. Guerra y muerte causan estragos en los mundos homéricos y tolstoianos, pero el centro se mantiene firme: es la afirmación de que la vida es bella en sí, de que los trabajos y los días de los hombres merecen ser relatados, y de que ninguna catástrofe –ni siquiera el incendio de Troya o el de Moscú– es el fin. Porque más allá de las torres incendiadas y más allá de la batalla se agita el mar «color de vino» y, cuando Austerlitz sea olvidado, la cosecha «oscurecerá la loma» otra vez, según la imagen de Pope.

Toda esta cosmología está concentrada en la observación que Bosola hace a la duquesa de Malfi después de que ésta haya maldecido a la naturaleza en un rapto de rebelde angustia: «Mire, las estrellas aún brillan.» Son éstas unas palabras terribles, llenas del alejamiento y la áspera comprobación de que el mundo físico contempla impasible nuestros dolores. Pero trascendiendo su cruel sentido, dicha frase expresa la seguridad de que la vida y la luz de las estrellas prevalecerán más allá del caos momentáneo.

El Homero de la *Ilíada* y Tolstói concuerdan también en otro aspecto. Su imagen de la realidad es antropomórfica; el hombre es la medida y el centro de la experiencia. Además, la atmósfera en la cual vemos moverse a los personajes de la *Ilíada* y de las novelas tolstoianas es profundamente humanista y hasta secular. Lo que importa es el reino de *este* mundo, aquí y ahora. En cierto sentido, esto es una paradoja; en las llanuras de Troya los asuntos mortales se mezclan incesantemente con los divinos. Pero el mismo descenso de los dioses entre los hombres y su descarada intromisión en todas las pasiones humanas comunica a la obra sus connotaciones irónicas. Musset invocó esta actitud paradójica al referirse a la antigua Grecia en los primeros versos de *Rolla*:

Donde todo era divino, hasta los dolores humanos;
donde el mundo adoraba lo que hoy mata;
donde cuatro mil dioses no tenían ni un ateo.

Exactamente. Con cuatro mil deidades enzarzadas en las peleas de los hombres, holgando con mujeres mortales y obrando de un modo susceptible de ofender los más liberales códigos de la moralidad, no había necesidad de ateísmo. El ateísmo surge para oponerse a la concepción de un Dios vivo y creíble; no es una respuesta a una mitología parcialmente cómica. En la *Ilíada*, la divinidad es puramente humana. Los dioses son mortales magnificados, y a veces magnificados satíricamente. Cuando son heridos vociferan más que los hombres, cuando están enamorados sus deseos son más ardientes, cuando huyen ante las lanzas humanas su carrera es más rápida que la de los carros terrestres. Pero moral e intelectualmente los dioses de la *Ilíada* semejan gigantescos brutos o perversos chiquillos dotados de un excesivo poder. La acción de los dioses y de las diosas en la guerra de Troya acrecienta la estatura del hombre, porque cuando las ventajas son iguales los héroes mortales se mantienen sobradamente firmes y, cuando la balanza se inclina contra ellos, un Héctor o un Aquiles demuestran que la mortalidad tiene sus propios esplendores. Al rebajar a los dioses al nivel de los valores humanos, el «primer» Homero no solamente logró un efecto de comedia, aun cuando tal efecto obviamente contribuye a la frescura y cualidad de «cuento de hadas» del poema, sino que subrayó la excelencia y dignidad del hombre heroico. Y éste fue, por encima de todo, su tema.

En la *Odisea*, el panteón de los dioses representa un papel más sutil y terrible, y la *Eneida* es un poema épico invadido por un sentimiento de los valores religiosos y de la práctica religiosa. Pero la *Ilíada*, aunque acepta la mitología de lo sobrenatural, la trata irónicamente y humaniza su material. El verdadero centro de la creencia no se halla en el Olimpo, sino en el reconocimiento de la Moira, del inexorable destino que mantiene, a través de la muerte aparentemente ciega, un esencial principio de justicia y de equilibrio. La religiosidad de Agamenón y de Héctor consiste en una aceptación del hado, en la creencia de que la hospitalidad es sa-

grada, en el respeto por las horas santificadas o los lugares sagrados y en una vaga pero potente comprensión de que existen fuerzas demoniacas en el girar de las estrellas o en las porfías del viento. Pero más allá de todo esto, la realidad es inmanente en el mundo del hombre y de sus sentidos. No conozco mejor palabra para expresar la falta de trascendencia y la esencial cualidad física de la *Ilíada.* Ningún poema se opone con más fuerza a la creencia de que «estamos hechos de la misma materia que los sueños».

Y esto es lo que se relaciona significativamente con el arte de Tolstói. El suyo es también un realismo inmanente, un mundo enraizado en la veracidad de nuestros sentidos, de donde Dios se halla extrañamente ausente. En el capítulo IV trataré de demostrar que esta ausencia no solamente puede conciliarse con los propósitos religiosos de las novelas de Tolstói, sino que es un axioma oculto del cristianismo tolstoiano. Todo lo que es necesario decir aquí es que detrás de las técnicas literarias de la *Ilíada* y de Tolstói encontramos una creencia comparable en la centralidad de la persona humana y en la duradera belleza del mundo natural. En el caso de *Guerra y paz,* la analogía es aún más decisiva; allí donde la *Ilíada* evoca las leyes de la Moira, Tolstói expone su filosofía de la historia. En ambas obras la individualidad caótica de la batalla ocupa el lugar de los más amplios azares de las vidas de los hombres. Y si, en un sentido real, juzgamos *Guerra y paz* como una obra épico-heroica es porque, como en la *Ilíada,* la guerra es vista tanto en su brillante y alegre ferocidad como en su *pathos.* Ninguna dimensión del pacifismo tolstoiano puede negar el éxtasis que experimenta el joven Rostov cuando carga contra los dispersos franceses. Finalmente, existe el hecho de que *Guerra y paz* habla de dos naciones o, mejor dicho, de dos mundos trabados en una lucha mortal. Esto por sí solo ha llevado a muchos lectores de la obra, y al mismo Tolstói, a compararla con la *Ilíada.*

Pero ni el tema marcial ni el cuadro de los destinos nacionales nos ciegan hasta el punto de que no advirtamos que la filosofía de la novela es antiheroica. Hay momentos en el libro en que Tolstói predica enfáticamente que la guerra es desenfrenada matanza y el resultado de la vanagloria y estupidez de gente de alto rango; y a veces se preocupa sólo de descubrir «la verdad real», en oposición

a las pretendidas verdades de los historiadores oficiales y mitógrafos. Ni el pacifismo latente ni esta preocupación por la evidencia de la historia pueden ser comparados con la actitud homérica.

Guerra y paz se relaciona más genuinamente con la *Ilíada* cuando su filosofía está menos comprometida, cuando, según Isaiah Berlin, la zorra trata menos de ser un erizo. En realidad, Tolstói está más cerca de Homero en obras menos complejas, en *Los cosacos*, en los *Cuentos del Cáucaso*, en las escenas de la guerra de Crimea y en la seca sobriedad de *La muerte de Iván Ilich*.

Pero nunca se subrayará demasiado que la afinidad entre el poeta de la *Ilíada* y el novelista ruso es de temperamento y visión sin que ello implique en lo más mínimo que Tolstói imitara a Homero, sino más bien que cuando Tolstói, entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años, releyó los poemas homéricos en su texto griego, debió de sentirse maravillosamente en su propio elemento.

V

Hasta ahora hemos generalizado, tratando de expresar a grandes rasgos qué se quiere decir al calificar de «épicas» las obras de Tolstói y, más precisamente, de homéricas. Pero si estas generalidades han de tener validez deben basarse en detalles. Los principales efectos y características que comunican a los escritos de Tolstói su tono particular provienen de un mosaico de prácticas técnicas. Deseo referirme a algunas de éstas.

El epíteto reiterado, el símil recurrente y la metáfora repetida son una característica muy conocida del estilo homérico. Su origen fue probablemente mnemónico; en la poesía oral las frases recurrentes ayudaban a la memoria del rapsoda y de su público, y obraban como ecos interiores que suscitaban el recuerdo de los primeros episodios del poema. Pero frases hechas tales como la «Aurora, de rosados dedos», el «mar, color de vino» y los repetidos símiles con que la cólera es comparada con la irrupción de un fiero león en un rebaño de ovejas o ganado, apelan no solamente a la memoria. Forman un tapiz de la vida corriente ante el cual se desarrolla la acción heroica, crean un decorado que da a los per-

sonajes del poema su espesor y sus dimensiones. Porque al evocar el ambiente pastoril o la vida cotidiana agrícola y marinera, Homero está diciendo que la guerra de Troya no se ha inmiscuido en las vidas de todos los hombres. Hay lugares donde el delfín salta y los pastores se adormecen en la paz de las montañas. En medio de la matanza y del raudo mudar de las venturas humanas, estas frases invariables proclaman que la aurora aparecerá al final de la noche, que las mareas romperán tierra adentro cuando la ubicación de Troya sea un dato discutible y que los leones de la montaña asaltarán a los rebaños cuando los últimos descendientes de Néstor chocheen.

Homero yuxtapone los elementos en sus símiles y metáforas para lograr un efecto particular. El ojo es llevado a contemplar una imagen de vívida y clamorosa acción, pero cuando la perspectiva se ensancha aparece una escena de tranquila normalidad. El cuadro de guerreros con cascos que se dispersan ante Héctor se oscurece y ahora vemos la hierba inclinándose bajo una tormenta. Al ser yuxtapuestos, ambos términos de la comparación entran a formar parte de nuestra conciencia de una manera más sutil e inmediata. Algunos pintores flamencos recurren a este efecto con resultados magníficos. Pensemos en el *Ícaro*, de Brueghel, cayendo sobre el tranquilo mar, mientras, en primer plano, se ve a un labrador arando, o en las Pasiones y escenas de matanza pintadas contra un fondo compuesto de un opulento e impasible paisaje de ciudades amuralladas, apacibles prados y fantásticas montañas. Esta «doble aprehensión» es tal vez el recurso esencial del *pathos* y de la serenidad de Homero. La tragedia de los héroes sentenciados consiste en recordar que han dejado atrás irremediablemente un mundo de cacerías otoñales, cosechas y fiestas hogareñas. Pero al mismo tiempo, la claridad de sus recuerdos y la constante intrusión de un plano más estable de experiencia en el ruido y la furia de la batalla, dan al poema su gran calma.

En el arte hay momentos (que se nos imponen como las cumbres de la imaginación) en que esta «doble aprehensión» se convierte en el tema de la expresión formal. Pensemos en la ejecución de una tonada de *Fígaro* en el último acto del *Don Giovanni*, de Mozart, o en la alusión a *La belle dame sans merci* en *La víspera de Santa*

Inés, de Keats. Tales momentos se encuentran también en Homero, en el canto VIII de la *Odisea*, por ejemplo, cuando Demódoco canta un fragmento de la saga troyana y Ulises llora. En este conmovedor episodio, los dos planos de la realidad, los dos términos de la metáfora, han sido invertidos. Troya es ahora un recuerdo distante y Ulises se encuentra una vez más en el mundo cotidiano.

Como Homero, Tolstói emplea epítetos reiterados y frases recurrentes para ayudar a nuestra memoria en las vastas extensiones de su relato y para crear una visión dual de la experiencia. El volumen y complejidad de obras como *Guerra y paz* y *Ana Karénina*, junto con el hecho de que fueron publicadas en entregas sucesivas y durante un considerable lapso de tiempo, crearon problemas semejantes a los de la poesía oral. Al principio de *Guerra y paz*, Tolstói trata de ayudar al lector para que recuerde distintamente a la multitud de personajes. La princesa María es mostrada paseando «con su andar pesado». Pierre está firmemente asociado a sus gafas. Y antes de que Natasha se haya grabado en nuestro espíritu, el autor ha subrayado la ligereza de sus pasos y la vivacidad de sus movimientos. Como ha escrito un poeta moderno de una joven dama completamente distinta de Natasha:

Había tal vivacidad en su cuerpecito
y tal ligereza en sus pasos.

El defecto de pronunciación de Denísov es presentado no sólo para producir un efecto cómico, sino para distinguir al personaje, desde el primer momento, de la hueste de otras figuras militares. Tolstói, además, continúa esta práctica en capítulos posteriores de la novela. Las manos de Napoleón son motivo de constante alusión y, como observa Merezhkovski, se habla cinco veces del «delgado cuello» de Vereschaguin durante la breve y horripilante aparición de este personaje.

Es un importante elemento del genio de Tolstói el hecho de que complica gradualmente sus descripciones sin borrar las anchas pinceladas. Aunque llegamos a conocer a Natasha más íntimamente que a muchas otras mujeres con las que nos encontramos en nuestras vidas, la imagen inicial, la visión de celeridad y

gracioso ímpetu permanece en nosotros. En realidad, uno encuentra difícil creer en la afirmación de Tolstói, que encontramos en el primer epílogo, de que Natasha ha «perdido todo su hechizo» y se ha vuelto «más fornida y ancha». ¿Creeríamos a Homero si nos dijera que Ulises se ha vuelto torpe?

Más significativamente, Tolstói, mediante el uso de imágenes y metáforas, trata de relacionar y contrastar dos planos de experiencia que le interesan principalmente: el rural y el urbano. Llegamos aquí a lo que muy bien puede ser el centro de su arte, porque la distinción entre la vida del campo y la de la ciudad es ilustrativa, para Tolstói, de la distinción primordial entre el bien y el mal, entre los artificiosos e inhumanos códigos de urbanidad, por un lado, y la edad de oro de la vida pastoril, por otro. Este dualismo fundamental es uno de los motivos para la estructura de la doble y triple trama en la novela tolstoiana y fue finalmente sistematizado en la ética de Tolstói. Porque si el pensamiento de Tolstói está en deuda con Sócrates, Confucio y Buda, también acusa influencias del *pastorilismo* de Rousseau.

Como en Homero, encontramos en Tolstói la yuxtaposición de la escena inmediata junto con una evocación de impresiones rurales. El nivel de la experiencia, invariable y finalmente lleno de sentido, se establece, en crítica e inspiración, detrás del episodio momentáneo. Hallamos un hermoso ejemplo de esta técnica en *Infancia, adolescencia, juventud.* El niño ha fracasado lamentablemente en sus intentos de bailar la mazurca y se retira presa de humillación:

> «(...) ¡Oh, es terrible! Si mamá hubiese estado aquí, no se hubiera sonrojado por su Nikolái.» Y mi imaginación me llevó muy lejos en pos de esta imagen querida. La pradera que se extendía delante de la casa, los altos tilos del jardín, el transparente estanque sobre el que describen círculos las golondrinas, el cielo azul en el que se han detenido unas nubes blancas, vaporosas, las fragantes hacinas de heno recién segado y otros muchos recuerdos apacibles y brillantes desfilaban por mi agitado espíritu.

De esta manera el narrador recobra un sentido de armonía con lo que Henry James llamó, en *Retrato de una dama*, «los más profundos ritmos de la vida».

Encontramos otro ejemplo, en el que la técnica y la metafísica se han hecho inseparables, en ese formidable relato titulado *Después del baile*. (En el vocabulario de Tolstói, un baile tiene ambiguas resonancias, es a la vez una ocasión de gracia y de elegancia y un símbolo de consumada artificialidad.) En este breve cuento, el narrador está perdidamente enamorado y no puede ir a acostarse sin haber bailado toda la noche. Tratando de calmar su alegre tensión, pasea por la aldea al alba: «Hacía el tiempo que suele hacer por carnaval: neblinoso, y la carretera estaba cubierta de nieve recién fundida y escurría agua de los aleros». Por azar es testigo del horrible espectáculo de un soldado que es azotado por otros, formados en dos filas, por haber tratado de desertar. El padre de la joven de quien el narrador está enamorado dirige el castigo con una minuciosa brutalidad. En el baile, sólo una hora antes, aquel hombre era un modelo de decoro y amabilidad. ¿Cuál es, pues, el hombre natural? Y el hecho de que el vapuleo tenga lugar al aire libre y en medio de la tranquila rutina de una aldea que se despierta contribuye a que la escena resulte más bestial.

Hay dos brillantes ejemplos de la conciencia dividida de Tolstói en el libro IV de *Guerra y paz*. En el capítulo III se describe la cena que se da en honor de Bagratión en el club inglés de Moscú el 3 de marzo de 1806. El conde Ilyá Rostov, que tiene a su cargo los suntuosos arreglos, ha dejado de pensar en los embrollos económicos en que empieza a verse envuelta su familia. Tolstói pinta, con brillantes pinceladas, a los escurridizos criados, a los miembros del club y al joven héroe que ha regresado de su primera guerra. Está fascinado por las «posibilidades» artísticas de la escena; sabe que es un excelente cronista de la alta sociedad. Pero el trasfondo de desaprobación es evidente. El lujo, el derroche y la desigualdad entre criado y señor asquean a Tolstói.

Un lacayo de cara asustada entra y anuncia que el huésped de honor acaba de llegar.

Suenan campanillas, los camareros se adelantan precipi-

tadamente y, como centeno amontonado con una pala, los huéspedes que habían estado esparcidos en diferentes estancias llegaron juntos y se apiñaron en la espaciosa sala, cerca de la puerta del salón de baile.

El símil obra de tres modos: proporciona un equivalente exacto del movimiento de los invitados; impresiona vivamente a la imaginación porque procede de un campo de experiencia muy distinto del que se tiene delante de los ojos; y transmite un sutil pero lúcido comentario sobre los valores de todo el episodio. Al identificar a los elegantes miembros del club inglés con granos de centeno amontonado de cualquier manera, Tolstói los reduce a algo automática y ligeramente cómico. El símil penetra de golpe en el corazón de su frivolidad. Además, en su deliberada reversión a la vida rural, compara el mundo del club inglés –el «falso» mundo social– con el de la tierra y del ciclo de las cosechas.

En el capítulo VI del mismo libro hallamos a Pierre en el umbral de una nueva existencia. Se ha batido en duelo con Dólojov y está desilusionado de su mujer, la condesa Elena. Reflexiona sobre la degradación a que ha llegado su matrimonio y busca la experiencia de la gracia que transformará su alma. Elena entra con «una imperturbable calma» para burlarse de los celos de Pierre. Él la mira «tímidamente por encima de las gafas» y trata de seguir leyendo:

(...) como una liebre rodeada de galgos que echa para atrás sus orejas y continúa agachada e inmóvil ante sus enemigos.

De nuevo tenemos aquí una comparación que nos lleva por caminos divergentes. Hay una impresión inmediata de piedad, mezclada, sin embargo, con diversión. Pierre, gráficamente, con sus gafas en la nariz y sus orejas para atrás, es tan patético como cómico. Pero en la situación real, el símil nos impresiona por su ironía, ya que Elena, a pesar de su desfachatez, es el personaje más débil. A los pocos instantes, la cólera levantará a Pierre y casi matará a su mujer con un jarrón de mármol. La liebre se dará la vuel-

ta y pondrá en fuga a los cazadores. Una vez más, tenemos una imagen tomada de la vida rural que obra como una ráfaga de viento y sol en una escena de asfixiante intriga urbana. Pero, al mismo tiempo, el cuadro de la liebre agachada hace añicos la superficie del canon social y dice claramente que lo que vemos es una consecuencia de pasiones elementales. La alta sociedad caza en cuadrilla.

Los ejemplos que he citado contienen, en miniatura, los más amplios diseños de la creación de Tolstói. Dos modos de vivir, dos formas de experiencia primordialmente opuestas se presentan en contraste. Esta dualidad no es siempre un simple emblema del bien y del mal; en *Guerra y paz* la vida urbana es representada con algunos de sus colores más atractivos y *El poder de las tinieblas* describe la bestialidad que puede medrar en el campo. Pero, en general, Tolstói consideró que la experiencia estaba moral y estéticamente dividida. Existe la vida de la ciudad con sus injusticias sociales, sus artificiales convencionalismos sexuales, su cruel exhibición de la riqueza y su poder para enajenar al hombre de los esenciales dechados de la vitalidad física. Por otra parte, existe la vida en los campos y los bosques con su alianza del espíritu y el cuerpo, su aceptación de la sexualidad como sagrada y creadora, y su intuición de la cadena del ser que relaciona las fases de la luna con las fases de la concepción y asocia la llegada del tiempo de la siembra con la resurrección del alma. Como observa Lukács, la naturaleza era para Tolstói «la efectiva garantía de que más allá del mundo de los convencionalismos existe una Vida "real"»[11].

Esta doble visión caracterizó, desde el principio, el pensamiento y la estética de Tolstói. Las doctrinas de sus últimos años, la evolución de sus preferencias por lo instintivo dentro de una coherente disciplina filosófica y social, no fueron el resultado de cambios súbitos, sino más bien una maduración de las ideas manifestadas en su adolescencia. El joven hacendado que trató de mejorar la suerte de sus siervos en 1847 y dos años después fundó una escuela para los niños de aquéllos, era el mismo Tolstói que en 1855

[11] G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlín 1920 [*Teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán, Grijalbo-Mondadori, Barcelona 1974].

concibió la «inmensa idea» de un cristianismo racional y fundamentalista y que, finalmente, abandonó las imperfecciones de la vida mundana y huyó de su hogar en octubre de 1910. No hubo una conversión brusca ni una súbita renuncia del arte en favor de un dios más alto. En su mocedad, un día se arrodilló y lloró ante una prostituta y anotó en su diario que el camino del mundo era el camino de la condenación. Esta convicción ardió siempre en él, y la incesante energía de sus obras literarias refleja el hecho de que cada una de ellas era una victoria de su genio poético contra la mortificante creencia de que de nada le sirve a un hombre ganar la gloria artística si pierde su alma. Incluso en sus mejores logros creativos, Tolstói revela su lucha interior y le da forma en un tema siempre recurrente: el paso de la ciudad al campo, de la miopía moral al descubrimiento de uno mismo y la salvación.

La más articulada versión de este tema es la partida del protagonista o personaje principal de San Petersburgo o Moscú hacia sus propiedades o hacia alguna remota provincia de Rusia. Tanto Tolstói como Dostoeivski experimentaron en sus propias vidas esta simbólica partida: Tolstói cuando salió de San Petersburgo para el Cáucaso, en abril de 1851, y Dostoievski cuando, en la Nochebuena de 1849, salió de la ciudad, escoltado y cargado de cadenas, para empezar su terrible viaje a Omsk y los trabajos forzados. Podría suponerse que existen pocos momentos más cargados de angustia que éste. Pero la verdad es muy otra:

> Mi corazón palpitó de una manera peculiar, lo que mitigó su pena. Por otra parte, el aire tenía un efecto vivificante, y como suele suceder que ante nuevas experiencias se experimenta una viva curiosidad y vehemencia, en el fondo yo estaba completamente tranquilo. Miraba con atención las casas de San Petersburgo iluminadas para la fiesta, y me despedía de cada una de ellas. Pasamos por delante de tu casa; las ventanas de la de los Krayevski estaban brillantemente iluminadas. Tú me habías dicho que daban una fiesta de Nochebuena, con árbol y todo, y que vuestros niños irían con Emilia Fiódorovna. Cuando dejamos atrás esa casa, me sentí muy triste (...). Tras ocho meses de cautiverio, un viaje

de sesenta verstas en trineo despertó en mí unas apetencias que, aún hoy, recuerdo con placer. Me sentía animado[12].

Es un recuerdo extraordinario. En circunstancias personales atroces, en la encrucijada en que la vida cotidiana, los afectos familiares y la comodidad física pueden trocarse en una larga degradación hasta la muerte, Dostoievski –como Raskólnikov en circunstancias similares– experimenta una sensación de liberación física. Los ruidos de la francachela nocturna se desvanecen tras él y le parece tener ya cierta vislumbre de la resurrección que se encuentra más allá de la temporada en el purgatorio. Aun cuando el viaje lleve a la casa de los muertos, o bien, como en el caso de Bezújov en *Guerra y paz*, a la probable ejecución por un piquete de soldados franceses, el mero acto de transición de la ciudad al campo conlleva un elemento de alegría.

Tolstói debió de haber estado explorando este tema en 1852, cuando trabajó en una traducción de *El viaje sentimental*, de Sterne. Pero fue en *Los cosacos*, obra bosquejada a fines de aquel mismo año, donde Tolstói comprendió y dominó una situación que se convirtió en una parábola repetida de su filosofía. Tras una noche de despedida en que se bebe en exceso, Olenin parte para incorporarse a las tropas que luchan contra las tribus guerreras del lejano Cáucaso. Lo que deja atrás son deudas de juego y los viejos recuerdos de un tiempo desperdiciado en los ociosos placeres de la alta sociedad. Aunque la noche es fría y las calles están cubiertas de nieve:

> (...) el viajero sintió calor, envuelto en su abrigo de pieles, mientras iba cómodamente sentado en el trineo y los caballos lo arrastraban por calles sombrías y dejaban atrás casas que nunca había visto antes. Olenin pensó que sólo los que parten pasaban por aquellas calles. Todo era silencioso y sombrío; su alma estaba llena de recuerdos, de amor, de penas y de agradables lágrimas que en vano pugnaban por salir.

[12] Dostoievski a su hermano Mijaíl, 22 de febrero de 1854, *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky*, Londres 1914.

Mas pronto se encuentra fuera de la ciudad, contemplando con alegría los campos blancos de nieve. Todas las inquietudes mundanas que habían acosado su espíritu se desvanecían como insignificancias. «Cuanto más se alejaba Olenin del centro de Rusia, más distantes le parecían sus recuerdos; y cuanto más se acercaba al Cáucaso, más feliz se sentía.» Finalmente llega a las montañas, «con sus delicadas líneas y el fantástico y acusado perfil de sus cumbres, que se recortaban contra el distante cielo» Su nueva vida había comenzado.

En *Guerra y paz*, Pierre hace partidas prematuras, como cuando abandona la falsa existencia del joven aristócrata rico por el refugio igualmente falso de la masonería. Su viaje expiatorio empieza realmente cuando, junto con otros prisioneros, deja atrás las carbonizadas ruinas de Moscú y empieza la cruel marcha a través de las heladas llanuras. Como Dostoievski, Pierre ha sobrevivido a la conmoción de una sentencia de muerte suspendida en el último momento. Pero «el manantial de su vida» ha sido secado y «su fe en el orden justo del mundo, en la humanidad, en su propia alma y en Dios, ha sido destruida». Sin embargo, al cabo de unos momentos, se topa con Platón Karatáev, el «hombre natural». Karatáev le ofrece una patata cocida. Es un gesto sencillo, fácilmente realizado, pero que permite a Pierre emprender su peregrinación y conseguir la gracia. Como subraya Tolstói, la fuerza de Karatáev, su aceptación de la vida incluso cuando ésta parece más destructora, proviene del hecho de que, habiéndose dejado crecer la barba (un símbolo cargado de reminiscencias bíblicas), «parecía haberse desembarazado de todo lo que le había sido impuesto –todo lo militar y ajeno a él– para volver a sus antiguos hábitos campesinos». Así, para Pierre, Karatáev se convierte en una «eterna personificación del espíritu de sencillez y verdad», en un nuevo Virgilio que lo conduce fuera del infierno de la ciudad incendiada.

Tolstói sugiere que el gran incendio ha destruido la barrera entre Moscú y el campo. Pierre ve «la blanca escarcha y la polvorienta hierba, los Cerros de los Gorriones y las boscosas orillas del tortuoso río desvaneciéndose en la lontananza purpúrea»; escucha el graznido de los cuervos y experimenta «una nueva alegría y una fuerza vital que nunca había conocido antes». Además, este senti-

miento se vuelve más intenso a medida que aumentan las penalidades físicas debidas a su condición. Como observa Natasha posteriormente, él emerge del cautiverio como de «un baño moral». Pierre es lavado de sus anteriores vicios y ha descubierto el principio esencial de Tolstói: «Mientras hay vida hay felicidad».

El primer epílogo de *Guerra y paz* confirma esta identificación de la vida en el campo con «la vida buena». Es un alegre toque de ironía el que, en una de nuestras últimas vislumbres de Cerros Pelados, veamos a los hijos de la princesa María asegurando que «van a Moscú» en un carruaje hecho de sillas.

En *Ana Karénina* el contraste entre la ciudad y el campo es, evidentemente, el eje en torno al cual gira la estructura moral y técnica de la novela. Toda la salvación de Levin se anticipa en su llegada al campo después del fracaso de su declaración a Kitty:

> Pero cuando, al salir de la estación, vio a Ignat, su cochero tuerto, con el cuello de su caftán levantado hasta las orejas, el trineo cubierto con una manta y alumbrado por la luz vacilante de los faroles de la estación y a sus caballos con las colas bien trenzadas y sus arneses de cascabeles; cuando el cochero, mientras lo instalaba en el trineo, le contó las novedades de la casa: que el contratista había venido y *Pava*, la más linda de sus vacas, había parido, le pareció salir poco a poco del caos que lo abrumaba, y su desaliento desapareció, lo mismo que su vergüenza.

En el campo incluso las relaciones entre Ana y Vronski, que están ya a punto de disolverse, cobran una cualidad idílica y santificada. Ninguna novela (a no ser *El pavo real blanco*, de Lawrence) acerca tanto el lenguaje a las realidades sensuales de la vida campesina, al olor dulzón que una vaca despide en las noches de escarcha o al paso susurrante de un zorro entre las altas hierbas.

Cuando Tolstói se puso a escribir *Resurrección*, el maestro y el profeta que coexistían en él violentaron al artista. El sentido de equilibrio y de construcción que anteriormente había controlado su poder de invención fue sacrificado en aras de la retórica. En esta novela la yuxtaposición de dos estilos de vida y el tema de la pe-

regrinación desde la falsedad hasta la salvación son expuestos con la simplicidad de un folleto de propaganda. Y, sin embargo, *Resurrección* marca la realización final de los motivos que Tolstói había anunciado en sus primeros relatos. Nejliúdov es el príncipe Nejliúdov de *La mañana de un terrateniente*, relato inconcluso que data de la época de sus comienzos. Entre las dos obras se extienden treinta y siete años de pensamiento y creación; pero el fragmento ya contiene, en sus trazos reconocibles, muchos de los elementos de la última novela. Nejliúdov es también el protagonista de una extraña novela corta, *Lucerna*, que Tolstói escribió en 1857. Realmente, este tipo ha servido al novelista como una especie de autorretrato cuyos rasgos podía alterar a medida que su propia experiencia se ahondaba.

En *Resurrección*, además, el retorno a la tierra, como correlativo físico del renacimiento del alma, es bellamente expresado. Antes de acompañar a Máslova a Siberia, Nejliúdov decide visitar sus dominios y vender la finca a los campesinos. Sus agotados sentidos cobran una nueva vitalidad; se ve a sí mismo una vez más como era antes de la «caída». El sol resplandece sobre el río, el potro mordisquea la hierba y la escena campestre inocula en Nejliúdov la idea de que la moralidad de la vida urbana está basada en la injusticia, porque en la dialéctica tolstoiana la vida rural cura el espíritu del hombre no sólo mediante sus tranquilas bellezas, sino también porque le hace comprender la frivolidad y las explotaciones inherentes a una sociedad dividida en clases. Esto se evidencia claramente en los borradores de *Resurrección*:

> En la ciudad no comprendemos del todo por qué el sastre, el cochero y el panadero trabajan para nosotros; pero en el campo vemos perfectamente por qué los campesinos se afanan en sus huertos y jardines, por qué acarrean el trigo y lo trillan y por qué dejan al propietario la mitad del fruto de su trabajo.

La tierra despierta al protagonista tolstoiano y también es su recompensa.

He tratado con cierta extensión este aspecto tolstoiano, pero

sería erróneo exagerar su importancia para la comprensión de Tolstói y de nuestro tema general. El contraste entre la ciudad y el campo se halla tanto en los agrupamientos principales y las concepciones de las novelas de Tolstói como en los recursos particulares de su estilo. Además, es el elemento que aglutina en una unidad esencial los aspectos literarios, morales y religiosos del genio de Tolstói. Los dilemas que primero acosaron a Nejliúdov en 1852 inquietan al príncipe Andréi, a Pierre, a Levin, a Iván Ilich y al narrador de *La sonata a Kreutzer*. La pregunta, que Tolstói empleó como título de uno de sus folletos, es siempre la misma: *¿Qué hacer?* Podemos decir que al final el retrato venció al pintor y se apoderó de su alma; Nejliúdov abandonó sus propiedades y emprendió una peregrinación final al estilo de la de Tolstói.

La polaridad de ciudad y campo es uno de los aspectos principales en cualquier comparación que se haga entre Tolstói y Dostoievski. El motivo de la partida hacia la salvación era común tanto en la vida como en la imaginación de ambos hombres, y *Resurrección* es, desde muchos puntos de vista, un epílogo de *Crimen y castigo*. Pero en Dostoievski no vemos realmente la tierra prometida (excepto en una breve y borrosa vislumbre de la Siberia de Raskólnikov). El infierno dostoievskiano es el Grosstadt, la metrópoli moderna, y, más específicamente, el San Petersburgo de «las noches blancas». Hay partidas expiatorias, pero la reconciliación y la gracia que los protagonistas de Tolstói hallan en el campo, los «grandes pecadores» de Dostoievski las hallarán solamente en el Reino de Dios. Y para Dostoievski –en franca oposición a Tolstói– dicho Reino no es, y no puede ser, de este mundo. Es en este contexto en el que debe considerarse el hecho frecuentemente señalado de que Dostoievski, que sobresale como narrador de la vida ciudadana, casi nunca trata de describir un paisaje rural o campestre.

Finalmente, los dos planos de experiencia en la novela tolstoiana es uno de los rasgos que hace posible e ilustradora la comparación entre Homero y Tolstói. El punto de vista en la *Ilíada* y la *Odisea* (ésta viene ahora más al caso que aquélla) surge de una combinación de bajorrelieve con una perspectiva profunda. Como señala Auerbach en su *Mimesis*, la contemporaneidad de los acontecimientos en la narración homérica da una impresión de «llaneza».

Pero detrás de la superficie está el trémulo resplandor de un vasto mundo marinero y pastoril. Desde este fondo los poemas homéricos proyectan su capacidad de sugerir profundidad y *pathos.* Sólo así, creo yo, puede uno comprender por qué ciertas escenas de Homero y Tolstói son tan extrañamente semejantes en lo que atañe a su composición y efecto. Thomas Mann consideraba que los capítulos donde se nos muestra a Levin segando con sus campesinos son un arquetipo de la filosofía y técnica de Tolstói. Lo son, realmente. Muchos cabos se entrelazan: el triunfante regreso de Levin a su verdadero estilo de vida, su inconfesada identificación con la tierra y con quienes la cultivan, su resistencia corporal puesta a prueba frente a la de los campesinos, el agotamiento físico que comunica una nueva vitalidad al espíritu y acomoda la experiencia del pasado en el recuerdo purificado y clemente. Todo esto es, según Thomas Mann, *echt tolstóih.* Pero nosotros encontramos un perfecto paralelo en el canto XVIII de la *Odisea.* Ulises, cubierto de harapos, está sentado dentro de su propia casa, y las sirvientas de Penélope y Eurímaco, que no lo han reconocido, se burlan de él. Él responde:

> *(...) ¡oh Eurímaco!, entrar en disputa contigo*
> *de trabajo, en la buena estación, cuando alargan los días,*
> *sobre algún herbazal, yo empuñando una hoz bien curvada*
> *y tú otra, y que así a trabajar nos pusiéramos ambos*
> *sin comer, por la yerba sin fin hasta hacerse de noche;*
> *o que hubiera que arar conduciendo una yunta de bueyes,*
> *los mejores, tostados y grandes, saciados de grama,*
> *de una edad y un poder, con la fuerza aún intacta, y que fuera*
> *por un haza de cuatro fanegas ahondando el arado,*
> *que bien vieras si sé abrir los surcos de un linde hasta otro.*
> [Trad. de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid 1982.]

Las palabras son pronunciadas en un contexto de pesar y de expoliación sórdida, y Ulises evoca recuerdos del tiempo anterior a su partida para Troya, veinte años atrás. Pero su acritud proviene también de nuestro conocimiento de que los pretendientes no volverán nunca a segar al atardecer.

Pongamos estos dos pasajes uno al lado del otro, y comparemos sus tonalidades y la imagen del mundo que encierran. No podremos encontrar un tercero que compita con ellos. De tal comparación proviene la fuerza de la idea de que *Guerra y paz* y *Ana Karénina* pueden, de manera decisiva, ser calificadas de homéricas.

Resulta tentador especular acerca de si el motivo del camino hacia la resurrección material o espiritual y el sentido de la existencia de dos mundos, tan fuertemente acusados en Tolstói, no son también elementos típicos de la poesía épica. Hay viajes, en el sentido real y alegórico, en la *Odisea*, la *Eneida* y la *Divina comedia*. En la mayoría de los grandes poemas épicos, y con mayor evidencia en *El paraíso perdido* y en *El paraíso recobrado*, encontramos el tema del reino de la bienaventuranza, de la visión pastoril o de la dorada Atlántida. En medio de tal variedad de ejemplos, difícilmente puede generalizarse. Pero algo de esa idea del viaje y del mundo dividido se halla detrás del hecho de que, al pensar en el concepto de «novelas épicas», acude fácilmente a nuestra mente el recuerdo de obras como *Don Quijote*, *The Pilgrim's Progress* y *Moby Dick*.

VI

Las novelas tolstoianas plantean un antiguo problema relacionado con la teoría de las formas literarias, a saber: el de la trama múltiple o del centro dividido. En este punto, de nuevo, una técnica dirige nuestra atención hacia una metafísica, o por lo menos hacia conjeturas filosóficas. A pesar del punto de vista de muchos críticos de Tolstói y de lectores exasperados, las dobles y triples tramas de las novelas tolstoianas son elementos esenciales del arte de Tolstói, no síntomas de desorden estilístico o de autocomplacencia. En una carta al novelista, en 1877, Strájov habló desdeñosamente de «un crítico que se pregunta por qué ha de ocuparse usted... de cierto Levin, cuando debería ocuparse solamente de Ana Karénina». El crítico puede haber pecado de ingenuo en su lectura, pero las razones que hay detrás del método tolstoiano no son tan obvias como Strájov parece suponer.

Desde el principio, Tolstói trató de distribuir el peso narrativo de *Ana Karénina* entre dos tramas principales, y hay una sugerente dualidad en su búsqueda de un título. *Dos matrimonios* y *Dos parejas*, como Tolstói pensó, sucesivamente, titular el libro, son ambos un primer borrador donde vemos que Ana obtiene el divorcio y se casa con Vronski y cuyo propósito fundamental es ahondar en la naturaleza del matrimonio desde dos puntos de vista. Al principio, Tolstói no sabía con precisión cómo entrelazar la trama secundaria con la historia de Ana. Inicialmente, concibió a Levin (llamado sucesivamente Ordinstev y Lenin) como un amigo de Vronski. Pero gradualmente, y a través de exploraciones del material del que nos proporcionan fascinantes detalles los borradores, Tolstói halló las situaciones y los hilos de la trama que ahora nos impresionan como un todo orgánico e inevitable. En medio de la redacción de *Ana Karénina*, además, Tolstói se enzarzó en el problema de la educación popular. Durante algún tiempo le resultó repugnante trabajar en la novela.

Como Empson y otros críticos han señalado, una trama doble es un artificio complejo que puede usarse de muchas maneras. Puede emplearse para generalizar una idea particular, para reforzar con un sentido de recurrencia o de universalidad alguna idea que puede escapar al espectador, por creerla referida solamente a una circunstancia excepcional. Esto es lo que sucede en *El rey Lear*. La trama doble comunica la universalidad del horror, de la lujuria y de la traición, y evita al espíritu la queja frente a la singularidad del destino de Lear. En la obra hay algunas indicaciones de que Shakespeare no estaba satisfecho con la doble estructura, pero sintió el apremio interior de expresar dos veces su terrible visión y de hacer doblemente intensa su aserción.

Una trama doble es un recurso tradicional para expresar ironía. El *Enrique IV* de Shakespeare ilustra ambos usos: generaliza el material para crear un mosaico, el retrato de toda una nación y una época, y las dos tramas principales están irónicamente yuxtapuestas. Los personajes y las virtudes están reflejados en dos espejos colocados en ángulos diferentes; el heroísmo se encuentra a mitad de camino entre Shrewsbury y Gadshill.

Finalmente, una trama doble o múltiple puede contribuir a crear

una atmósfera más densa y a reproducir las embrolladas complicaciones de la realidad. Vemos un sofisticado ejemplo de esto en *Ulises*, donde las divisiones del foco narrativo y la conciencia comunican el denso espesor y multiplicidad de un día en una ciudad moderna.

La trama doble de *Ana Karénina* se extiende en cada una de estas direcciones. La novela es una *Fisiología del matrimonio* más penetrante que la de Balzac. La gran fuerza del tratamiento de Tolstói proviene del hecho de que retrata a tres matrimonios diferentes; la riqueza y madurez de su argumento serían menos claras para nosotros si se hubiese propuesto, como Flaubert, tratar exclusivamente un solo caso. *Ana Karénina* expone algunas de las teorías pedagógicas de Tolstói; Strájov le aseguró que hasta los más cultos maestros hallaban en los capítulos donde se habla del hijo de Ana «importantes sugerencias para una teoría de la educación». La trama múltiple permite a la novela sostener el peso de la polémica y de la abstracción. Algunas de las novelas «programáticas» de Dickens nos parecen retóricas e insulsas precisamente porque la parte de invención que contienen es demasiado restringida para contener y dramatizar la polémica social.

La comparación de las dos parejas, Ana-Vronski y Kitty-Levin, es el principal recurso que Tolstói emplea para lograr su propósito. El sentido del contraste, la yuxtaposición de las dos historias, concentra la moralidad de la fábula. Hay algo de Hogarth aquí, algo de las series paralelas de grabados que representaban a dos matrimonios o carreras: uno virtuoso y otro libertino. Pero la luz y la sombra están distribuidas de una manera más sutil; la nobleza de corazón de Ana es indestructible, y al final de la novela Levin se encuentra al comienzo de un camino muy difícil. Ésta es precisamente la diferencia entre sátira e ironía. Tolstói no era un satírico; Flaubert, como lo demuestra *Bouvard y Pécuchet*, estaba muy cerca de serlo.

Pero la tercera función de una trama doble o múltiple –su capacidad para sugerir la realidad haciendo que la concepción de una obra sea densa, irregular y compleja– es lo que da un peso decisivo a la novela tolstoiana. Se ha dicho con frecuencia que Tolstói es un escritor más «clásico» que Dickens, Balzac o Dostoievski

porque depende menos que ellos de la mecánica de una trama, de las consecuencias de un encuentro casual, de una carta extraviada o de una súbita tempestad. En una narración tolstoiana los acontecimientos se presentan de una manera natural y sin la ayuda de aquellas coincidencias de las cuales tanto dependían los novelistas del siglo XIX. Esto sólo es verdad en parte. Tolstói estaba mucho menos influido que otros maestros como Dostoievski y Dickens por las técnicas del melodrama contemporáneo y daba menos importancia que Balzac o James a los enredos de su historia. Pero, en realidad, hay tantas improbabilidades en una trama tolstoiana como en cualquier otra. Y a menudo Tolstói urdió sus principales escenas con tanto placer por la aventura inverosímil como el que evidentemente experimentaban Dumas o Eugène Sue. En *Guerra y paz* y en *Ana Karénina*, los encuentros casuales, las partidas oportunas y el largo brazo de la coincidencia juegan un papel importante. En *Resurrección* todo se basa en un golpe de puro azar: el reconocimiento de la Máslova y la circunstancia de formar parte del jurado que ha de pronunciarse en el caso de la mujer. El hecho de que esto hubiese sucedido en la «vida real» –el suceso fue contado a Tolstói por A. F. Kony, un oficial de San Petersburgo, en el otoño de 1877, y la desgraciada protagonista se llamaba Natalia Ony– no altera su improbable y melodramática cualidad.

El uso de lo que James llamó *les ficelles* de una novela pertenece a la vez a las situaciones más importantes y a los momentos episódicos de sus tramas. La súbita reaparición del príncipe Andréi en Colinas Peladas en medio de una tormenta espléndidamente victoriana y precisamente cuando su esposa sufre los dolores del alumbramiento; su encuentro con Natasha durante la evacuación de Moscú; la casual llegada a caballo de Rostov a Boguchárovo y su encuentro allí con la princesa María; la caída de Vronski, en la carrera de caballos, ante Ana y su esposo, todo esto no es menos artificioso que los escotillones y las conversaciones oídas por casualidad que los novelistas menores introducen en sus obras. Entonces ¿dónde está la diferencia? ¿Qué es lo que crea el sentido de naturalidad y coherencia orgánica en un relato tolstoiano? La respuesta se encuentra en el efecto de la trama múltiple y en que Tolstói evita deliberadamente la perfección formal.

En *Guerra y paz* y en *Ana Karénina*, los hilos de la narración son tan numerosos y están tan constantemente entrecruzados que forman una tupida urdimbre dentro de la cual las coincidencias y los artificios necesarios a una novela pierden su rareza y llegan a ser aceptados como probables. Ciertas teorías sobre los orígenes del sistema solar postulan una «densidad necesaria» de materia en el espacio para que las colisiones creadoras puedan ocurrir. Las tramas divididas de Tolstói engendran tal densidad y, con ella, el novelista comunica una maravillosa ilusión de vida y realidad en todas sus animadas fricciones. Suceden tantas cosas en una novela tolstoiana, intervienen tantos personajes en tan variadas situaciones y durante tan largos periodos de tiempo, que necesariamente se encuentran, se influyen unos a otros y experimentan esas improbables colisiones que nos irritarían en un medio más limitado.

En *Guerra y paz* abundan los encuentros accidentales; son probablemente parte de la mecánica de la trama, pero los aceptamos como naturales porque el «espacio» de Tolstói es muy denso de vida. Por ejemplo, cuando Pierre llega al puente sobre el Kolocha, durante el fragor de la batalla de Borodino, algunos furiosos soldados le ordenan que se aleje de la línea de fuego: «Pierre se fue hacia la derecha e, inesperadamente, se topó con uno de los ayudantes de Raevski, a quien conocía». Aceptamos este hecho porque Pierre ha estado con nosotros tanto tiempo y en tal multiplicidad de contextos que sentimos como si hubiésemos encontrado al ayudante en algún capítulo anterior. Poco después, el príncipe Andréi es herido y llevado al hospital de sangre. Cerca de él, amputan la pierna a un hombre; es Anatol Kuraguin, y esto a pesar de la obvia objeción de que en aquellos momentos decenas de millares de hombres se hallan apiñados en los hospitales de sangre de la retaguardia. Tolstói transforma la momentánea improbabilidad en algo que al punto resulta esencial para su historia y convincente en sí mismo:

> –¡Sí, es él! Sí, ese hombre es algo íntima y dolorosamente unido a mi vida –pensó el príncipe Andréi, sin comprender todavía lo que acababa de ver–. ¿Qué vínculo ha unido a ese hombre con mi infancia y mi vida? –se preguntó, y no

pudo hallar respuesta a esta pregunta. Y, de súbito, un nuevo e inesperado recuerdo de aquel reino de la pura y amada infancia surgió en su espíritu. Recordó a Natasha como la había visto la primera vez en el baile, en 1810 (...). Recordó entonces el vínculo que existía entre él y este hombre que, a través de las lágrimas que anegaban sus hinchados ojos, lo miraba tristemente. Andréi lo recordaba todo, y un éxtasis de compasión y de amor por aquel hombre invadió su corazón feliz.

El proceso de evocación gradual en la mente de Andréi suscita un proceso semejante en la mente del lector. La alusión a Natasha en su primer baile abarca un buen trecho de la novela y reúne sus diversos temas en una rememoración coherente. La asociación que primero aflora a la conciencia del príncipe Andréi no es el daño que le causó Kuraguin, sino la belleza de Natasha. A través de estos recuerdos, Andréi es llevado, a su vez, a amar a Kuraguin, a reconocer los caminos de Dios y a sellar la paz consigo mismo.

El tratamiento psicológico es de tal convicción y evidente sentido que el carácter melodramático e improbable de la circunstancia real se olvida.

Las tramas entrelazadas y paralelas de una novela tolstoiana necesitan una inmensa serie de personajes, muchos de los cuales son puntales menores y momentáneos. Y sin embargo, hasta las más ínfimas partes tienen una intensa humanidad. Es difícil olvidar a cualquiera de los personajes que se amontonan en *Guerra y paz*. Esto es válido incluso para el más humilde criado. ¿Quién puede olvidar a Gabriel, el «gigantesco lacayo» de María Dimítrievna, a Prokofi, «que era tan fuerte que podía levantar la parte posterior del carruaje» y que está sentado en el vestíbulo, tejiendo zapatillas, cuando Nikolái Rostov regresa de las guerras. Tolstói nunca menciona a un ser humano anónimo o aislado. Cada personaje, aunque sea insignificante, tiene la nobleza de un pasado. Cuando el conde Ilyá Rostov prepara la cena en honor de Bagratión, dice: «Ve a casa de los Rasguliay... el cochero Ipatka sabe... y busca al gitano Iliushka, el que bailó en casa del conde Orlov y llevaba una chaqueta blanca de cosaco, ¿te acuerdas?». Si cortásemos la frase

después del nombre de Iliushka, perderíamos un rasgo profundamente tolstoiano. El gitano sólo aparece de una manera fugaz e indirecta en la novela; pero tiene su vida propia y comprendemos que bailará en otras fiestas con su blanca chaqueta de cosaco.

La técnica de dar un nombre propio aun a los personajes menos importantes y de decir algo sobre su forma de vida al margen de su breve aparición en la novela es bastante sencilla, pero el efecto es de largo alcance. El arte de Tolstói es humanístico; no hay en él nada de aquella transformación de los seres humanos en animales u objetos inertes por medio de la cual las fábulas, sátiras, comedias y novelas naturalistas logran sus propósitos. Tolstói reverenciaba la integridad de la persona humana y no la reducía nunca a ser un simple instrumento, ni siquiera en el campo de la imaginación. Los métodos de Proust ofrecen un contraste ilustrativo; en el mundo de Proust, los personajes secundarios se dejan a menudo en el anonimato. En *Albertine desaparecida*, por ejemplo, el narrador lleva a dos lavanderas a una *maison de passe*, y les pide que se hagan el amor para observar sus reacciones y, así, poder reconstruir imaginativamente el pasado lesbiano de Albertine. Conozco pocas escenas en la literatura moderna de una crueldad comparable a ésa. Pero el horror no radica tanto en la acción de las dos muchachas o en el *voyeurisme* del narrador como en el anonimato de las dos mujeres, en su metamorfosis en objetos desprovistos de su individualidad y valor inherente. El narrador permanece totalmente impasible. Manifiesta que las dos criaturas «eran incapaces, por otra parte, de darme cualquier información, no sabían quién era Albertine». Tolstói no hubiera podido escribir una frase así, y en esta incapacidad se funda una buena parte de su grandeza.

Finalmente, el enfoque tolstoiano es muy convincente. Confiamos y nos deleitamos en la realidad del conde Ilyá Rostov, de su cochero, del conde Orlov y de Iliushka, el bailarín gitano. La trivialidad y degradación de las dos lavanderas, por otra parte, infectan toda la escena con un macabro automatismo. Somos peligrosamente llevados cerca de la risa o de la incredulidad. Como Adán, Tolstói daba nombre a las cosas que pasaban por delante de sus ojos, cosas que aún viven para nosotros porque su propia imagi-

nación no podía pensarlas como si fueran inanimadas. La vitalidad de una novela tolstoiana se logra no solamente mediante el denso entretejido de varias tramas, sino también por su descuido en el acabado estructural y su falta de elegancia. Las novelas más importantes de Tolstói no «terminan» como puede decirse que terminan *Orgullo y prejuicio*, *Casa desolada* o *Madame Bovary*. Deben compararse no con una madeja cuyo hilo se ovilla y desovilla sino con un río que fluye y rebulle incesantemente más allá de nuestra mirada. Tolstói es el Heráclito de los novelistas.

El problema de cómo concluiría *Ana Karénina* intrigó a sus contemporáneos. Los primeros esbozos y borradores muestran que el suicidio de Ana debía ir seguido de una especie de epílogo. Pero el estallido de la guerra ruso-turca, en abril de 1877, cuando Tolstói ya había completado el libro VI, le dio el tema para la última parte de la novela tal como la conocemos ahora. En su primer bosquejo, el libro VIII era una estridente denuncia de la actitud rusa hacia la guerra, de los sentimientos falsos contra los serbios y montenegrinos, de las mentiras propaladas por un régimen autocrático para despertar el entusiasmo bélico y del falso cristianismo de los ricos que recaudaban dinero para comprar balas o mandaban alegremente a unos hombres a matar a otros hombres por una falsa causa. En esta diatriba del momento (a la que Dostoievski se opuso enconadamente), Tolstói trenzó los cabos de su novela.

Una vez más encontramos a Vronski en el andén de una estación de ferrocarril; pero ahora se va a la guerra. En su finca, en Pokróvskoie, Levin es presa del atormentado sentimiento de marchar hacia una *vita nuova*, de dar un nuevo sentido a su vida. Los motivos polémicos y psicológicos entran en colisión; Levin, Kosnichov y Katavásov discuten sobre los acontecimientos del día. Levin expone la tesis tolstoiana de que la guerra es un fraude impuesto por una camarilla autocrática a un pueblo ignorante. En el debate, Levin es acosado por la habilidad retórica de su hermano, lo cual sólo sirve para convencerlo de que debe hallar su propio código moral y proseguir su peregrinación sin preocuparse de que pueda ser tildado de ridículo por la *intelligentsia* y la alta sociedad. Levin y sus huéspedes regresan a la casa bajo nubes de tormenta. Cuando la tempestad estalla, Levin descubre que Kitty y su hijo no están en

casa («El azar es el más grande novelista», dijo Balzac), sale corriendo en su busca y los encuentra sanos y salvos al amparo de los tilos. Miedo y alivio lo han sacado del mundo de los sofismas para colocarlo en el de la naturaleza y el amor a la familia. La novela termina de una forma bucólica y con un amanecer revelador. Pero es sólo un amanecer, porque las preguntas que Levin se hace a sí mismo mientras contempla las serenas profundidades de la noche son precisamente aquellas para las cuales ni él ni Tolstói, a la sazón, tenían una respuesta adecuada. Aquí, como al final del *Fausto* de Goethe, la salvación está en la lucha.

El libro VIII de *Ana Karénina* impresionó a los lectores contemporáneos especialmente por su polémica contra la guerra. Aunque Tolstói suavizó su tono en dos versiones sucesivas, Katkov se negó a publicarlas en *El mensajero ruso*, donde el resto de la novela había aparecido por entregas. En vez de ello, se publicó una breve nota del editor en la que se daba una síntesis de la historia.

Como expresión del pacifismo tolstoiano y de una versión relativamente temprana de su crítica del régimen zarista, la referencia a los «caballeros voluntarios» y el debate en Pokróvskoie tienen un considerable interés. Más fascinante es, sin embargo, la luz que estos capítulos finales arrojan sobre la estructura total de la novela. La incorporación de un tema político concreto a la red de vidas privadas –que Stendhal consideró como «un pistoletazo durante el concierto»– no se limita a *Ana Karénina*; pensemos solamente en el final de *Nana* o en el epílogo de *La montaña mágica*, donde encontramos a Hans Castorp en el frente occidental. Lo que resulta notable es el hecho de que Tolstói pudiera basar la parte final de su obra en acontecimientos que habían sucedido cuando más de las tres cuartas partes de la novela habían sido escritas y publicadas. Algunos críticos han visto en esto un evidente defecto y creen que el último libro de *Ana Karénina* señala el triunfo del reformador y el libelista sobre el artista.

No comparto esta opinión. La más rigurosa prueba sobre la existencia de un personaje imaginado –de su misteriosa adquisición de una vida propia fuera del libro o pieza de teatro donde ha sido creado y sobrevive largamente a su autor mortal– consiste en saber si puede o no crecer con el tiempo y conservar su individua-

lidad coherente en un lugar distinto del suyo. Si colocamos a *Ulises* en el *Infierno* del Dante o en el Dublín de Joyce, seguirá siendo Ulises, aunque trabado en su largo viaje por esas fantasías y recuerdos de la civilización que llamamos mitos. Cómo un escritor infunde este germen de vida a sus personajes es un misterio; pero es evidente que Vronski y Levin lo poseen. Viven en el tiempo y lo trascienden.

La partida de Vronski es un gesto que encierra algo de heroísmo y abnegación; pero la opinión que Tolstói tiene sobre la guerra ruso-turca hace que la acción de Vronski se nos imponga como una rendición a impulsos que, en el fondo, son frívolos. Esta rendición subraya la principal tragedia de la novela. Para Levin, la guerra es un aguijón que inocula a su espíritu la autocrítica: lo obliga a articular su rechazo de los códigos morales prevalecientes y lo prepara para el cristianismo tolstoiano.

Así, el libro VIII de *Ana Karénina*, con su impremeditada polémica y su intención proselitista, no es un añadido que se adhiere burdamente a la estructura principal de la novela, sino que la expande y clarifica. Los personajes responden a esta nueva atmósfera como responderían ante un cambio de circunstancias en la «vida real». Hay muchos aposentos en un edificio tolstoiano, y en ellos están presentes el novelista y el predicador. Esto es posible únicamente porque Tolstói construye con un soberano desprecio por los cánones formales del plan. No tiene por objetivo la clase de simetría radial que encontramos maravillosamente lograda en *Los embajadores*, de James, o en el tupido ajuste de *Madame Bovary*, donde cualquier aumento o cercenadura sería una mutilación. Podría haber perfectamente un libro IX en *Ana Karénina*, en que se contase la búsqueda de una expiación marcial de Vronski o los comienzos de la vida nueva de Levin. Realmente, *Una confesión*, que Tolstói empezó a escribir en el otoño de 1878, comienza precisamente allí donde termina *Ana Karénina*. ¿No sería mejor decir «donde se detiene»?

El último párrafo de *Resurrección* es un ejemplo todavía más claro de la falta de un telón final en la novela tolstoiana: produce el efecto de un continuo vivir donde el relato individual ha marcado un breve y artificial segmento:

Aquella noche era el comienzo de una nueva existencia para Nejliúdov. No porque hubiese adoptado un modo de vida distinto, sino más bien porque todo lo que le había sucedido desde entonces se le presentaba bajo una luz completamente distinta. El futuro dirá cuál será la conclusión de este nuevo periodo de su vida.

Tolstói escribió estas líneas el 16 de diciembre de 1899, y poco después, cuando empezó su ensayo *La esclavitud de nuestro tiempo*, continuó, en un sentido verdaderamente real, la saga de Nejliúdov.

La historia de la composición de *Guerra y paz* y de las incesantes transformaciones de su plan, énfasis e intención poética es bien conocida. El crítico francés Pierre Pascal dice de la obra que, siendo

> primero una novela de ambiente doméstico dentro del marco de la guerra, luego una novela histórica y, finalmente, un poema de tendencia filosófica; primero una descripción de la vida entre la aristocracia, luego un poema épico nacional; publicada por entregas durante más de cuatro años y revisada mientras su composición estaba en proceso; luego transformada por su autor, aunque no estaba muy convencido de que dicha transformación fuese necesaria; vuelta a su estado original, pero sin la participación directa del novelista, esta obra no está realmente terminada[15].

No está terminada en el sentido de que no es una versión definitiva ni se han agotado sus temas. Los dos largos epílogos y el apéndice dan la impresión de que Tolstói había acumulado en exceso su poder creador y no podía limitarlo ni siquiera en las fantásticas dimensiones de una obra como *Guerra y paz*. En el apéndice, Tolstói manifestó: «No es una novela, menos aún es un poema, y mucho menos una crónica histórica. *Guerra y paz* es lo que el autor deseaba y era capaz de expresar en la forma en que lo ha expresado. Semejante confesión de desdén por la forma convencional en una producción artística podría parecer presuntuosa si fuese

[15] Prólogo a *La guerre et la paix*, Bibliothèque de la Pléiade, París 1944.

premeditada y no tuviese antecedentes». Y acto seguido, Tolstói cita *Almas muertas* de Gógol y *Memorias de la casa muerta* de Dostoievski como ejemplos de obras literarias que no pueden, estructuralmente, ser clasificadas como novelas. Aunque esta disculpa carece de base –la obra de Gógol sobrevive sólo como un fragmento y la de Dostoievski es sencillamente una autobiografía–, la afirmación de Tolstói está evidentemente justificada. En las inmensidades del libro, en su «desdén por la forma convencional», radica la mayor parte de su magia y su perdurable fascinación. *Guerra y paz* incluye todo un grupo de novelas, una obra de historia, de enseñanzas filosóficas y un tratado sobre la naturaleza de la guerra. Al final, las presiones liberadas de la vida imaginada y la dinámica del material son tan poderosas, que *Guerra y paz* desemboca en un epílogo que es el principio de una nueva novela, en un segundo epílogo donde Tolstói busca sistematizar su filosofía de la historia, y en un apéndice que es como el prefacio de una autobiografía.

El papel de estos epílogos con respecto a las prácticas de Tolstói como novelista ha merecido poca atención. Isaiah Berlin ha mostrado brillantemente los orígenes y el significado de la reflexión sobre la necesidad histórica en el segundo epílogo. Lo que dice acerca del antagonismo implícito entre la visión poética de Tolstói y su programa filosófico arroja luz sobre todo el libro. Ahora podemos ver claramente cómo el «mosaico» técnico de las escenas de batalla de Tolstói –la totalidad es lograda mediante insignificancias y fragmentos de detalle– concuerda con la creencia de que las acciones militares son un impredecible e incontrolable conjunto de acciones individuales. Vemos también cuán directamente la novela fue concebida como una refutación de la historiografía oficial.

Pero lo que ahora me interesa es algo distinto. La aparente informidad de *Guerra y paz* –o, mejor, la falta de un final absoluto– contribuye poderosamente a convencernos de que se trata de una obra que, aun cuando pertenece al campo de la imaginación, encierra la fecunda riqueza de la vida y llega a señorear en nuestros recuerdos como la más intensa de las experiencias personales. Considerado desde este punto de vista, el primer epílogo es el de mayor peso.

Muchos lectores han hallado desconcertante y hasta repugnante este epílogo. Los primeros cuatro capítulos son un breve tratado sobre la concepción de la historia en la época napoleónica. La primera frase: «Han pasado siete años», probablemente fue añadida más tarde con la intención de relacionar el análisis histórico con los acontecimientos de la novela. Tolstói había decidido desde hacía tiempo terminar *Guerra y paz* con una categórica exposición de sus puntos de vista sobre el «movimiento de las masas en los pueblos europeos, de oeste a este y luego de este a oeste», y sobre la significación de la «casualidad» y del «genio» en la filosofía de la historia. Pero después de haber escrito cuatro capítulos, en vez de seguir adelante, decidió dar un resumen del relato novelesco. El tema historiográfico se convirtió en un segundo epílogo. ¿Por qué? ¿Por una intensa necesidad instintiva de verosimilitud? ¿Por un deseo de representar el papel del tiempo en las vidas de los personajes? ¿Le dolía a Tolstói separarse de su creación, de una galería de personajes que se habían metido hondamente en su espíritu? Sólo podemos hacer conjeturas. En mayo de 1869, Tolstói escribió al poeta Fet que el epílogo de *Guerra y paz* no había sido «inventado» sino «arrancado de sus entrañas». Evidentemente, le costó un gran caudal de energías y de reflexión. El efecto de estas conclusiones parciales es como el de las largas codas en las sinfonías de Beethoven: una rebelión contra el silencio.

El cuerpo principal de la novela termina con una nota de resurrección. Incluso las carbonizadas ruinas de Moscú impresionan a Pierre por su «belleza». El cochero, «los carpinteros cortando la madera para las nuevas casas», los buhoneros y los tenderos, «todos le miraban con brillantes y alegres ojos». En el delicado diálogo final entre Natasha y la princesa María, se anuncian claramente los dos casamientos hacia los cuales se ha encaminado la acción de la novela. «¡Piensa en lo divertido que será cuando yo me convierta en su esposa [de Pierre] y tú te cases con Nikolái!», exclama Natasha en un momento de absoluta alegría.

En el primer epílogo, sin embargo, «la claridad desciende del aire». El sentido de euforia y el ánimo de aquel año auroral de 1813 se han desvanecido completamente. La primera frase del capítulo V dice: «El matrimonio de Natasha con Bezújov, celebrado en 1813,

fue el último suceso feliz para la familia de los viejos Rostov». El anciano conde muere dejando deudas que ascienden al doble del valor de su finca. Nikolái, por piedad filial y sentido del honor, echa sobre sus hombros la tremenda carga. «No deseaba ni esperaba nada, y en lo profundo de su corazón experimentaba una severa y triste satisfacción al sufrir resignadamente.» Esta sombría honradez, con sus matices de intolerancia y afectación, marcarán el carácter de Nikolái incluso después de su matrimonio con la princesa María, y de que, debido a sus esfuerzos, vuelva a ser un hombre rico.

En 1820, los Rostov y los Bezújov se han reunido en Cerros Pelados. Natasha era «más robusta y ancha» y «el antiguo fuego rara vez iluminaba su rostro». Además, «a sus otros defectos... de desaliño y negligencia... se añadía el de la tacañería». Se ha vuelto peligrosamente celosa y cuando interroga a Pierre sobre su viaje a San Petersburgo recuerda las disputas que enturbiaron su luna de miel. Tolstói escribe: «Sus ojos brillaron fría y vengativamente». La última vez que habíamos visto a Natasha «una viva e interrogante luz brillaba en sus ojos y en su rostro había una expresión amistosa y extrañamente picaresca». La iconoclasia de Tolstói no conoce tregua; corroe, uno a uno, a todos los personajes. La anciana condesa chochea: «Tenía el rostro muy arrugado, el labio superior sumido y los ojos sin brillo». Ahora es una miserable vieja que chilla «como un niño cuando le limpian la nariz». Sonia se sentaba «aburrida y firme ante el samovar», aceptando su papel de «flor estéril», encendiendo a veces una chispa de celos en la princesa María y recordando a Nikolái una inocencia más valiente en el pasado.

Pero la más triste metamorfosis es la de Pierre. Al casarse con Natasha ha sufrido un cambio de fondo, pero un cambio hacia algo que no es ni interesante ni extraño:

> La sumisión de Pierre consistía en que no sólo no se atrevía a coquetear con ninguna otra mujer, sino que ni siquiera se arriesgaba a hablarle sonriendo. No se atrevía a ir al club a comer por mero pasatiempo, ni a gastar dinero en caprichos, ni a ausentarse de su casa, a no ser por cuestiones de negocios, entre las cuales su mujer incluía las ocupacio-

nes intelectuales, que ella no comprendía en absoluto, pero a las que atribuía gran importancia.

Éste es un retrato que podría proceder de uno de los más sombríos y cínicos estudios de Balzac sobre la fisiología del matrimonio. La incomprensión de Natasha respecto a los turbulentos entusiasmos y la perenne juventud de Pierre es trágica, y la paga con la inherente limitación de sus relaciones y su tiránica domesticidad. Pierre se ha sometido a su exigencia de que «cada momento de su vida» pertenezca a ella y a la familia. Como agudamente nos cuenta Tolstói, Pierre se siente adulado por las exigencias de su mujer. Y éste es el Pierre a quien Platón Karatáev guió a través del infierno de 1812.

Tolstói ensombrece nuestra imagen de sus personajes con una excesiva franqueza. El efecto es casi macabro, como en esos *retablos* españoles donde vemos al mismo personaje pasar del esplendor al polvo a través de sucesivas etapas de decadencia. A lo largo de estos once capítulos la fantasía del novelista se repliega ante los recuerdos del hombre y las convicciones del reformador. Una buena parte del relato se parece a una primera versión de *Recuerdos*, que Tolstói escribió entre 1902 y 1908. La asunción de Nikolái de las deudas de su padre tiene su paralelo en la biografía del padre de Tolstói. Éste también vivió años difíciles con «una anciana madre habituada al lujo, una hermana y otra parienta». En sus memorias, Tolstói habla de su abuela «sentada en el diván jugando a las cartas y tomando de vez en cuando un polvo de rapé de su tabaquera de oro». Los naipes y la tabaquera –«con el retrato del conde en la tapa»– vuelven a aparecer en el capítulo XIII del epílogo. El juego de los niños en Cerros Pelados es una reminiscencia directa del «juego de los viajeros» jugado en Yásnaya Poliana. En este primer epílogo, Tolstói rinde homenaje a la historia de su familia, de la cual, con gracia e inventiva, tanto había puesto en el cuerpo principal de la novela.

Además, como en todas las novelas tolstoianas, el elemento doctrinario juega su papel. En su relato acerca de cómo Nikolái administra la hacienda de Cerros Pelados, en el diario de la princesa María, en el retrato del matrimonio de Pierre y Natasha, Tols-

tói representó sus tesis sobre agronomía, pedagogía y la relación conveniente entre marido y mujer. De ahí la luz ambigua en que colocó a la nueva Natasha. El novelista registra su mezquindad, su desaliño y sus celos quisquillosos con la incisiva ironía de un poeta; pero a través de ella Tolstói proclamó sus doctrinas esenciales. Tenemos que aceptar el completo desdén de Natasha por la elegancia y las *galanteries* que las convencionales damas de la alta sociedad llevan a sus vidas matrimoniales, asentimos ante sus feroces normas de monogamia y aplaudimos su total entrega a los detalles del parto y de la vida familiar. Tolstói proclama: «Si el propósito del matrimonio es la familia, la persona que desea tener varias esposas o esposos seguramente obtendrá mucho placer, pero en tal caso no tendrá una familia». La Natasha del epílogo encarna esta convicción, y todo el retrato de Cerros Pelados es uno de esos esbozos para el cuadro de la vida digna que Tolstói detalló en *Ana Karénina* y en muchos de sus últimos escritos.

Pero los elementos de autobiografía y de ética, aunque explican el carácter del primer epílogo, nada dicen sobre su existencia ni sobre su cabal efecto, más allá del cual se halla un deliberado designio de veracidad a expensas de la forma. Los epílogos y apéndices de *Guerra y paz* expresan la convicción tolstoiana de que la vida es continua, fragmentada y se halla en constante renovación; los convencionalismos de un telón final o de una conclusión donde todos los hilos se desenredan atentan contra la realidad. El primer epílogo imita los estragos del tiempo. Sólo los cuentos de hadas terminan con el imaginado artificio de la eterna juventud y la eterna pasión. Al empañar nuestros luminosos recuerdos de Pierre y Natasha, al acercarnos a los olores y la monotonía de la «ininterrumpida rutina» de Cerros Pelados, Tolstói ilustra su imperativo realismo. Son tipos de ficción esencialmente sujetos a cánones de simetría y de controlada dimensión. Las acciones terminan con un fragor de artillería. Tal concepto se cumple en el último párrafo de *La feria de las vanidades*, cuando Thackeray vuelve a guardar sus títeres en la caja. Necesariamente, el dramaturgo debe tener una conclusión formal y la seguridad de que «el cuento se ha acabado». Pero no Tolstói. Sus personajes se vuelven viejos y tristes y no viven felices para siempre. Evidentemente, Tolstói sabía que

aun la novela más larga debe tener un capítulo final, pero consideró esta inevitabilidad como un fallo y trató de disimularlo estructurando dentro de sus finales los preludios de una nueva obra. En el marco de cada cuadro, en la inmovilidad de cada estatua, en la cubierta de cada libro, hay cierta frustración y una admisión de que al imitar a la vida la fragmentamos. Pero tenemos menos conciencia de este hecho en Tolstói que, tal vez, en cualquier otro novelista.

Es posible rastrear los comienzos de *Ana Karénina* en las partes finales de *Guerra y paz*. La vida de Nikolái en Cerros Pelados y sus relaciones con la princesa María son un esbozo preliminar para el retrato de Levin y Kitty. Ya encontramos apresuradas notas que se desarrollarán en posteriores motivos: la princesa María está perpleja ante el hecho de que Nikolái pueda sentirse tan «particularmente animado y feliz cuando, tras haberse levantado al rayar el alba y haber pasado todo el día en los campos o en la era, regresa de sembrar o segar para tomar el té con ella». Además, los niños con los cuales nos topamos en el primer epílogo nos devuelven algo del sentido de frescura de la que Tolstói ha despojado metódicamente a los adultos. Natasha, la hija de tres años de Nikolái, es una reencarnación de su tía tal como conocimos a ésta en otro tiempo: es descarada, tiene los ojos negros y los pies ágiles. Ha habido una transmigración de almas; dentro de diez años esta segunda Natasha estallará dentro de la vida de los hombres con el radiante ímpetu que caracterizó a la heroína de *Guerra y paz*. Nikolái Bolkonski es también una figura en la que se gesta una nueva novela. Se nos presenta su difícil relación con Nikolái Rostov y su cariño por Pierre. A través de él, el príncipe Andréi vuelve a aparecer en la novela, y es el joven Nikolái quien la llevará hasta su aparente conclusión.

Rostov, Pierre y Denísov disputan sobre política en una escena semejante al agrio debate en la parte final de *Ana Karénina*. Pero temáticamente el episodio es como un puente tendido sobre un largo periodo de tiempo en la obra de Tolstói. En él hay alusiones a la conspiración de los decembristas, sobre la cual Tolstói se había propuesto escribir una novela antes de comenzar *Guerra y paz*. Pero yo afirmaría también que este capítulo contiene los primeros

pasos hacia la novela histórica y política sobre la época de Pedro el Grande que ocupó la mente de Tolstói entre la conclusión de *Guerra y paz*, en 1869, y el inicio de *Ana Karénina*, en 1873.

Por lo tanto, este epílogo puede considerarse de dos maneras. En su mordaz historia de los matrimonios de Rostov y Bezújov, se expresa el realismo casi patológico de Tolstói, su preocupación por el transcurso del tiempo y su aversión por las gracias narrativas y evasiones que los franceses llaman *de la littérature*. Pero el primer epílogo proclama también la convicción tolstoiana de que una forma narrativa debe tratar de rivalizar con la infinidad –literalmente, infinitud– de la experiencia real. La última frase de la parte novelesca de *Guerra y paz* queda incompleta. Pensando en su difunto padre, Nikolái Bolkonski piensa: «Sí, haré algo que hasta a él le gustaría...». Los tres puntos suspensivos son pertinentes. Esta novela, que iguala soberanamente el fluir y la variedad de la realidad, no puede terminar con un punto.

El príncipe Mirsky, historiador de la literatura ruso, observó que aquí, una vez más, una comparación entre *Guerra y paz* y la *Ilíada* resulta esclarecedora, porque tanto en la novela como en el poema épico «nada termina, la corriente de la vida sigue fluyendo». Naturalmente, es muy difícil analizar el «final» de los poemas homéricos[14]. Aristarco sostuvo que la *Odisea* termina en el verso 296 del canto XXIII, y muchos eruditos modernos están de acuerdo en que el resto es una añadidura más o menos espuria. Hay también muchas dudas respecto al final de la *Ilíada* tal como lo conocemos en la actualidad. No estoy capacitado para entrar en estas controversias sumamente técnicas; pero algunas de las implicaciones y efectos de obras que terminan con la acción en suspenso, son manifiestos. Lukács juzga esto así:

> El comienzo «en la mitad» de los poemas homéricos y sus finales «sin conclusión» son motivados por la indiferencia del auténtico carácter épico por las estructuras de la arquitectura formal; la intrusión de materiales ajenos no redun-

[14] Uno de los análisis más lúcidos de este desagradable problema se encuentra en D. Page, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.

dará en daño del equilibrio [de la verdadera épica], porque en la épica todas las cosas viven su propia vida y crean su propio «acabado» y totalidad a partir de su propia significación integral[15].

Lo incompleto repercute en nuestros espíritus y crea una sensación de energías que irradian de la obra. El efecto es musical, como observa E. M. Forster precisamente con referencia a *Guerra y paz*: «¡Qué desaliñada obra! Sin embargo, a medida que avanzamos en su lectura, ¿no oímos que empiezan a vibrar grandes cuerdas detrás de nosotros; y cuando hemos terminado, no alcanza cada detalle –incluso las digresiones sobre estrategia– una existencia mayor de la que era posible en su tiempo?»[16]. Probablemente el pasaje más misterioso de la *Odisea* es aquel donde leemos sobre el predestinado viaje de Ulises a un país donde los hombres no saben nada del mar y nunca han probado la sal. Esta travesía final es profetizada por Tiresias desde el mundo de las sombras, y Ulises se la revela a Penélope poco después de haber vuelto a reunirse y precisamente antes de ir a acostarse juntos. Algunos han considerado textualmente espuria esta revelación; otros han visto en ella un claro ejemplo del egoísmo frío y carente de imaginación de que T. E. Lawrence acusa a Ulises. Yo prefiero juzgarla como un ejemplo de la aceptación característicamente homérica del destino y la horizontalidad de la visión que dominan el poema aun en momentos de gran *pathos*. El tema mismo tiene un aura de magia arcaica. Hasta ahora los eruditos han fracasado en dilucidar sus orígenes y su sentido exacto. Gabriel Germain sugiere que el motivo homérico incluye reminiscencias de un mito asiático sobre un reino rodeado de tierra y sobrenatural. Sea cual fuere su génesis y su preciso lugar en el conjunto del poema, el impacto del pasaje es inequívoco: abre las puertas del palacio de Ulises a desconocidos mares y transforma el final de cuento de hadas de un poema en el final de una saga de la que sólo hemos escuchado una parte. Al final del segundo movimiento del concierto «Emperador», de

[15] G. Lukács, *op. cit.*

[16] E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, *op. cit.*

Beethoven, súbitamente oímos, en una forma velada y remota, el tema ascendente del rondó. De igual modo, al final de la *Odisea*, la voz del aedo se desvanece en un nuevo comienzo. La historia del viaje final de Ulises hacia una misteriosa reconciliación con Poseidón se difundió a lo largo de los siglos a través de los poemas atribuidos a Homero y, pasando por Séneca, llegó hasta Dante. Si existe un final de la *Odisea*, puede hallarse en aquella trágica travesía más allá de las Columnas de Hércules que se vuelve a contar en el canto XXIV del *Infierno*.

La *Ilíada* y la *Odisea*, como es sabido, concluyen bruscamente en medio de la acción. Cuando los troyanos hayan terminado de lamentarse ante los huesos de Héctor, la guerra se reanudará, y al final del canto XXIV se ponen centinelas por todos lados para evitar un ataque por sorpresa. La *Odisea* termina con un *deus ex machina* nada convincente y una tregua entre el clan de Ulises y los que quieren vengar a los pretendientes. Éstos pueden no ser los auténticos «finales», pero toda la evidencia de que disponemos sugiere que cada poema épico o ciclo de poemas debe considerarse un elemento de una saga más extensa. Tanto para los poetas épicos griegos como para Tolstói, el destino que determina el fin de sus personajes puede perfectamente encontrarse fuera del alcance del conocimiento o don profético del artista. Ésta es una noción mítica, pero es también absolutamente realista. En los poemas homéricos y en las novelas de Tolstói los bordes toscamente recortados son igualmente convincentes.

Así, todos los elementos del arte de Tolstói conspiran para tirar la irremediable barrera que se levanta entre la realidad del mundo del lenguaje y la del mundo de los hechos. Muchos han creído que Tolstói lo logra más que cualquier otro novelista. Hugh Walpole, en su conocida introducción a la edición del centenario de *Guerra y paz*, escribió:

> Pierre y el príncipe Andréi, Nikolái y Natasha me llevaron con ellos a su mundo viviente, un mundo más verdaderamente real que el inquieto mundo en que vivo... Esta realidad es el decisivo e incomunicable secreto (...).

Fue esta realidad, también, la que poseyó a Keats cuando se imaginó gritando en los fosos con Aquiles.

VII

En sus últimos escritos sobre arte, en esos ensayos porfiados, autodestructivos y no obstante extrañamente conmovedores, Tolstói consideraba a Homero como un talismán. Hasta el último momento, los poemas homéricos se interpusieron entre Tolstói y la iconoclastia total. En particular, Tolstói trató de distinguir entre una falsa presentación de la realidad, que él asociaba con Shakespeare, y una verdadera interpretación ejemplificada en la *Ilíada* y la *Odisea*. Con una segura majestad que trasciende la arrogancia, Tolstói daba a entender que su lugar en la historia de la novela era comparable al de Shakespeare en la historia del drama y al de Homero en la de la épica. Se esforzó por demostrar que Shakespeare no merecía tal posición, pero la vehemencia del ataque traiciona la consideración de un duelista de que su adversario es de igual estatura.

Tolstói pone frente a frente a Shakespeare y Homero en el punto crucial de su ensayo *Shakespeare y el drama*. Es un folleto famoso, pero ha sido más leído que comprendido[17]. Entre los estudios sobre este tema conocemos la conferencia de G. Wilson Knight: *Shakespeare y Tolstói*, y el ensayo de George Orwell: *Lear, Tolstoy, and the Fool*. Ninguno es completamente satisfactorio. El trabajo de Knight, con todo y su agudeza, depende de su muy personal interpretación del significado y el simbolismo de Shakespeare. No está realmente interesado por los motivos de Tolstói y no alude al papel de la poesía homérica en el argumento tolstoiano. Orwell, por otra parte, simplifica excesivamente el caso en aras de su polémica social.

El meollo del ensayo es la afirmación de Tolstói de que «cuando uno compara a Shakespeare con Homero (...) la infinita dis-

[17] El ensayo de G. Gibian *Tolstoy and Shakespeare*, Gravenhage 1957, llegó a mis manos cuando el presente libro se hallaba en prensa.

tancia que separa la verdadera poesía de su imitación aparece con una especial intensidad». Esta declaración encierra toda una vida de prejuicios y experiencias. No podemos juzgarla si dejamos de advertir cuán directamente se relaciona con la idea de Tolstói sobre su propia creación. Además, concentra en una sola expresión lo que yo considero el antagonismo inherente entre el arte de Tolstói y el de Dostoievski.

Ante todo debe entenderse la actitud un tanto puritana de Tolstói ante el teatro. Tolstói vio en la estructura física de los teatros un insultante símbolo del esnobismo social y de la frívola elegancia de la alta sociedad urbana. Más radicalmente aún, Tolstói halló en la disciplina de la simulación, que es la esencia de la actuación teatral, una deliberada deformación de la capacidad del hombre para distinguir entre la verdad y la mentira, entre la ilusión y la realidad. Tolstói arguyó en *Várenka, un cuento para niños* que los niños –que por naturaleza son veraces y no han sido aún corrompidos por la sociedad– hallan ridículo y nada plausible el teatro. Pero, aunque Tolstói condenó el teatro, también le fascinaba. En algunas cartas a su esposa escritas durante el invierno de 1864, se delata su perplejidad: «Fui al teatro. Entré al final del segundo acto. Recién llegado del campo, el teatro siempre me parece extravagante, forzado y falso; pero cuando uno se acostumbra a él, vuelve a gustarle». Y en otra ocasión escribió sobre su asistencia a la ópera, «donde experimenté mucho placer, tanto con la música como observando a los hombres y mujeres del público, todos los cuales me impresionaron como tipos».

Pero a través de sus novelas la postura de Tolstói está clara: el teatro está asociado a una pérdida del discernimiento moral. En *Guerra y paz* y en *Ana Karénina* la ópera sirve de marco a las crisis morales y psicológicas de sus heroínas. Es en los palcos de la ópera donde vemos a Natasha y a Ana (como a Emma Bovary) bajo una luz turbadora y ambigua. El peligro surge, en el análisis tolstoiano, del hecho de que los espectadores olvidan la naturaleza inventada y artificial de la representación y transfieren a sus propias vidas las emociones falsas y el oropel del escenario. La descripción de Natasha en la ópera en el libro VIII de *Guerra y paz* es una sátira en miniatura:

> El suelo del escenario era de madera pulimentada; a los lados las decoraciones representaban árboles y en el fondo había una tela extendida sobre tablas. En el centro de la escena estaban sentadas unas muchachas con corpiños rojos y blancas sayas. Una joven, extraordinariamente gruesa, que llevaba un vestido blanco de seda, estaba sentada aparte en un banco bajo, en cuya parte posterior habían pegado un trozo de cartón verde. Todas cantaban. Cuando terminaron su canción, la muchacha vestida de blanco avanzó hacia la concha, y un hombre con apretados pantalones de seda que recubrían sus robustas piernas, y con un penacho de plumas y una daga al cinto, se le acercó y empezó a cantar moviendo los brazos.

La intención de ridiculizar es evidente; el tono es el de un bobo que cuenta una película muda. La primera reacción de Natasha es la «justa»: «Sabía lo que aquello representaba, pero era tan presuntuosamente falso y afectado que al principio se sintió avergonzada y luego divertida». Pero gradualmente la magia negra del teatro le produce «un estado de embriaguez... No sabía quién era ni dónde se encontraba ni lo que sucedía ante sus ojos». En aquel momento Kuraguin aparece, con «su espada y sus espuelas tintineando y con su hermosa y perfumada barba apuntando hacia arriba». Los ridículos personajes del escenario «empezaron a llevarse, a rastras, a la muchacha que antes había salido vestida de blanco y ahora iba ataviada de azul claro». De esta manera la acción de la ópera remeda la intención de Kuraguin de raptar a Natasha. Más tarde, en el escenario, hay un solo de danza en el cual un hombre «de desnudas piernas saltó muy alto y movió muy rápidamente los pies. (Era Duport, cuyo arte le dejó sesenta mil rublos en un año)». Tolstói se siente ofendido tanto por el gasto como por la falta de realismo. Pero Natasha «ya no encontraba extraño aquello. Miraba con placer, sonriendo alegremente». Hacia el final de la representación su sentido crítico ha sido radicalmente menoscabado:

> Todo lo que se desarrollaba ante ella le parecía ahora

completamente natural; y por otra parte, todos sus anteriores pensamientos sobre su noviazgo, la princesa María o la vida en el campo no se volvieron a presentar una sola vez a su espíritu.

La palabra «natural» es decisiva aquí. Natasha ya no distingue entre la naturaleza real, «la vida en el campo» y la salud moral que implica, y la naturaleza falsa presentada en el escenario. Esta confusión coincide con el comienzo de su rendición a Kuraguin.

El segundo acto en esta casi tragedia está también asociado al arte dramático. Anatol Kuraguin intensifica su galanteo durante una fiesta que se da en casa de la princesa Elena en honor de la famosa actriz trágica Mademoiselle Georges. Ésta recita «algunos versos franceses que describen su amor culpable por su hijo». La alusión a *Fedra,* de Racine, no es exacta, pero el tono es obvio, porque debido a su forma estilizada y a su tema incestuoso, *Fedra* era para Tolstói una obra profundamente «desnaturalizada». Pero a medida que Natasha sigue escuchando es «presa de aquel mundo carente de sentido (...) en el que era imposible saber qué era el bien o el mal». La ilusión dramática destruye nuestro sentido de los valores morales.

En *Ana Karénina* la situación es diferente. Al asistir a la ópera, donde se da una representación en beneficio de la Patti, Ana desafía a la sociedad en su más sagrado terreno. Vronski desaprueba su acción y por primera vez advertimos que su amor ha perdido su frescura y su misterio. Realmente, Vronski ve a Ana a través del cristal de la moda y de los convencionalismos que ella trata de desafiar. Ana es cruelmente ofendida por la señora Kartasova, y aunque la noche termina con la reconciliación de los amantes, se anuncia claramente el trágico futuro. La irónica intensidad de la escena surge del ambiente; la sociedad condena a Ana precisamente en aquel lugar donde la sociedad es más frívola, ostentosa e imbuida de ilusión.

Tolstói estaba obsesionado por el elemento de ilusión en el teatro. Su ensayo *Shakespeare y el drama* es sólo uno de sus intentos de abordar el tema. Trató de comprender los orígenes y la naturaleza de la ilusión teatral y de distinguir entre varios órdenes de ilusión.

En segundo lugar, deseó asegurar que los poderes de la mimesis dramática se dirigieran a suscitar una visión de la vida que fuese realista, moral y, finalmente, religiosa. Mucho de lo que escribió sobre este tema es árido y amargo, pero arroja luz sobre las propias novelas de Tolstói y sobre los contrastes entre el temperamento épico y el dramático.

En la primera parte de su crítica, Tolstói se propuso demostrar que las obras de Shakespeare son un conjunto de despropósitos que desafían a la razón y al buen sentido y que «no tienen absolutamente nada en común con el arte y la poesía». Los argumentos de las piezas de Shakespeare son «artificiales» y sus personajes hablan «un lenguaje artificial que no solamente no pudieron hablar, sino que ningún ser real pudo haber hablado en ninguna parte». Las situaciones en que los personajes de Shakespeare «son siempre arbitrariamente colocados resultan tan artificiales que el lector o el espectador es incapaz de identificarse con sus sufrimientos o de interesarse en lo que lee u oye». Todo esto es subrayado por el hecho de que los personajes de Shakespeare «viven, piensan, hablan y obran completamente en desacuerdo con su época y lugar». Para documentar esta tesis, Tolstói señala la ausencia de un motivo coherente en la conducta de Yago y se entrega a un detallado análisis de *El rey Lear*.

¿Por qué *El rey Lear*? En parte, sin duda, porque el argumento real de la tragedia es de los más fantásticos de Shakespeare y porque hay en él episodios –como el del salto desde el acantilado de Dover– que van más allá de toda verosimilitud. Pero había otras razones que nos aproximan a los elementos más particulares y opacos del genio de Tolstói. En su *Carta sobre los espectáculos*, Rousseau concentró su más intenso fuego contra *El misántropo* de Molière precisamente porque vio en Alcestes a alguien inquietamente cercano a la imagen que él, Rousseau, idolatraba en sí mismo. Un sentido de parentesco similar parece haber existido entre Tolstói y la figura de Lear. Llegó a influir hasta en sus recuerdos lejanos. Hay en el segundo capítulo de *Infancia* la descripción de una tempestad. Cuando los elementos llegan al colmo de su furia

> (...) surge de pronto, sin más ropaje que una camisa su-

cia y agujereada, una especie de ser humano de rostro estúpido, tumefacto, cabeza afeitada, descubierta, bamboleante, piernas fofas y torcidas y, en lugar de mano, un muñón rojo, lustroso, que mete hasta dentro de la calesa.

–¡Señor! ¡Una limosna, por amor de Dios, para un desgraciado! –dice una voz doliente, mientras se santigua y saluda inclinándose a cada palabra (...).

No hacemos más que ponernos en marcha cuando un relámpago deslumbrador, inundando instantáneamente de una luz ígnea toda la hondonada, obliga a detenerse a los caballos y, sin la menor transición, estalla algo tan ensordecedor como si toda la cúpula del cielo fuera a desplomarse sobre nosotros.

Entre el incidente y el recuerdo está el tercer acto de *El rey Lear.* Este sentido de identificación, que Orwell observó, es confirmado por numerosas referencias a Lear en la correspondencia de Tolstói; y hay, en la verdadera historia, pocos momentos más cercanos al mundo de *El rey Lear* que aquel en que el viejo, y sin embargo majestuoso, Tolstói abandonó su hogar y entró en la noche en busca de justicia. No obstante, no puedo sustraerme a la impresión de que en los ataques de Tolstói contra *El rey Lear* había una cólera oscura y elemental, la cólera de un hombre que ve su propia sombra proyectada por él mismo mediante alguna suerte de magia negra de adivinación. En sus momentos de gesticulación y autodefinición, Tolstói se sintió atraído por la figura de Lear, y debió inquietarse –él, el gran creador de vidas– al hallar en su propio espejo la creación de un genio rival. Hay aquí algo de la contrariada y tenaz furia de Anfitrión cuando descubre que alguna parte esencial de su propia vida no es vivida por él sino por un dios.

Sean cuales fueren sus verdaderos motivos, Tolstói insistió sobre la evidencia de que hay en *El rey Lear* acontecimientos absurdos y hasta inexplicables. Si hubiese perseverado en esta línea de análisis, Wilson Knight tendría razón cuando afirma que el novelista «sufrió a causa de un pensamiento claro». Pero Tolstói no repudió el drama de Shakespeare basándose solamente en que no

era «naturalista». Era un escritor demasiado grande y sutil para no advertir que la visión de Shakespeare trascendía el criterio del realismo del sentido común. Su acusación fundamental era que Shakespeare «no puede producir en el lector aquella ilusión que constituye la principal condición del arte». Ésta es una declaración oscura si no se define en qué consiste «aquella ilusión». Detrás de esta oscuridad se halla un complejo capítulo de la historia de la estética durante los siglos XVIII y XIX. Espíritus tan agudos y distintos como los de Hume, Schiller, Schelling, Coleridge y De Quincey habían tratado el tema de los orígenes y la naturaleza de la ilusión dramática. Muchos de los ampulosos estetas que Tolstói examina en *¿Qué es el arte?* trataron de determinar las «leyes» que rigen nuestras respuestas psicológicas ante el teatro. Produjeron poca cosa de valor, y a pesar de todas las incursiones de la psicología moderna en el problema de los juegos y de la fantasía, no hemos adelantado mucho. ¿Qué nos hace «creer» en la realidad de una obra de Shakespeare? ¿Qué es lo que hace que *Edipo* o *Hamlet* sean tan apasionantes para nosotros después de haber visto diez veces estas obras como cuando las vimos por primera vez? ¿Cómo puede haber suspense sin sorpresa? No lo sabemos, y al mencionar alguna noción indefinida de «ilusión verdadera», Tolstói traicionó su razonamiento.

Todo su ensayo *Shakespeare y el drama* resulta una paradoja. Para Tolstói, las obras de Shakespeare eran claramente absurdas y amorales. Sin embargo, su poder de seducción era un hecho y Tolstói es prueba de ello por la vehemencia misma de su protesta. Así, se vio obligado a postular dos tipos diferentes de ilusión: la falsa ilusión que nubla en Natasha el sentido de los valores en la ópera, y la «ilusión verdadera». Es ésta la que «constituye la principal condición del arte». ¿Cómo las distinguiremos? Determinando la «sinceridad» del artista, el grado de fe que asigna a las acciones e ideas presentadas en sus obras. Tolstói se hallaba explícitamente comprometido en lo que ciertos críticos modernos llaman «la falacia intencional». Se negó a separar al artista de la creación y a ésta de la intención. Tolstói condenó las obras de Shakespeare porque advirtió en ellas un genio que era moralmente neutral.

Como Matthew Arnold, Tolstói insistió en que la cualidad dis-

tintiva del gran arte era su «alta seriedad» y un tono elevado en el que los valores éticos están reflejados o dramatizados. Pero, si bien Arnold tendió a limitar su juicio a la obra que tenía delante, Tolstói trató de determinar las creencias del autor. Un acto de crítica literaria, en el sentido tolstoiano, es un acto de juicio moral que incluye al artista y a sus obras, y al efecto que dichas obras producen en el público. Desde el punto de vista del crítico literario o del historiador del gusto, los resultados son a menudo grotescos o categóricamente indefendibles. Pero considerado como la formulación de las doctrinas de Tolstói sobre su propio arte y como un reflejo del temperamento que produjo *Guerra y paz* o *Ana Karénina*, el ensayo sobre Shakespeare es revelador y no puede rechazarse meramente como otro ejemplo de la iconoclastia feroz de un hombre viejo. El odio de Tolstói a Shakespeare puede rastrearse ya desde 1855. Aunque complicado por un sentido del mal de sus propias obras que atenazó al Tolstói de los últimos tiempos, el ensayo encierra los instintos y reflexiones de toda una vida.

Su pasaje central pone a Homero y a Shakespeare frente a frente:

> Aunque Homero está muy lejos de nosotros, podemos sin esfuerzo alguno trasladarnos a la vida que describe; y nos trasladamos así principalmente porque, por ajenos a nosotros que puedan ser los acontecimientos que Homero describe, cree en lo que dice y habla seriamente acerca de lo que está narrando y, por lo tanto, nunca exagera y su sentido de la medida nunca lo abandona. Y por eso sucede que, dejando de lado los personajes maravillosamente distintos de Aquiles, Héctor, Príamo, Ulises, y las escenas eternamente conmovedoras de la despedida de Héctor, la embajada de Príamo, el regreso de Ulises y tantas otras, toda la *Ilíada*, y más aún la *Odisea*, están tan naturalmente cerca de nosotros como si hubiésemos vivido y viviéramos ahora entre los dioses y los héroes. Pero no es así con Shakespeare. Resulta evidente en seguida que éste no cree en lo que está diciendo, que no siente la necesidad de decirlo, que esta inventando los sucesos (...) y así no creemos en los acontecimientos ni en las acciones ni en los sufrimientos de los personajes. Na-

da muestra tan claramente la ausencia de sentimiento estético en Shakespeare como una comparación entre él y Homero.

El argumento está lleno de prejuicios y de entusiasta ceguera. ¿En qué medida fue Homero menos inventor de acontecimientos que Shakespeare? ¿Qué sabía Tolstói acerca de las creencias y «sinceridad» de este último? Pero es fútil entrar a rebatir el ensayo de Tolstói en el terreno de la razón o de la evidencia histórica. En el manifiesto poco claro de *Shakespeare y el drama* vemos concentrada una de las características del genio de Tolstói. Lo que debemos retener es su elemento positivo: la afirmación de su parentesco con Homero.

Decir, con Lukács, que la índole del espíritu de Tolstói era «verdaderamente épica y que era ajeno a las formas de la novela»[18] es suponer que estamos en posesión de un conocimiento de los tipos y estructura de la imaginación creadora mucho mayor del que realmente tenemos. La *Poética* de Aristóteles sugiere que, aun cuando la teoría griega reconocía numerosas distinciones prácticas entre la épica y la tragedia, no hay ninguna diferencia radical de espíritu entre el poeta épico y el dramaturgo. El primero en marcar diferencias convincentes fue Hegel; su distinción entre la «totalidad de los objetos» en el mundo de la épica y la «totalidad de la acción» en el mundo de la tragedia es una idea crítica de gran sutileza e implicaciones. Tal distinción nos dice mucho sobre el fracaso de formas mixtas como el *Empédocles*, de Hölderlin, o *Los dinastas*, de Hardy, y sugiere cómo el técnico dramático, en Victor Hugo, se entreveraba continuamente con el supuesto poeta épico. Pero más allá de eso nos encontramos en un terreno peligroso.

Lo que podemos decir es que, al juzgar su propio arte, Tolstói incitaba a la comparación con la poesía épica, especialmente con Homero. Sus novelas –en contraste esencial con las de Dostoievski– se extienden a través de un gran periodo de tiempo. Mediante algunas ilusiones ópticas curiosas, asociamos la amplitud temporal con la noción de épica. En realidad, los acontecimientos directa-

[18] G. Lukács, *op. cit.*

mente narrados en los poemas homéricos o en la *Divina comedia* se limitan a unos breves días o semanas. Así, es el método narrativo, más bien que el tiempo transcurrido, lo que cuenta para nuestra percepción de la analogía entre Tolstói y la forma épica. Ambos perciben la acción a lo largo de un eje central narrativo, en torno al cual, como una espiral, encontramos los pasajes de recuerdos, las profecías proyectadas hacia delante y las digresiones. Por lo intrincado de los detalles, las formas dinámicas en la *Ilíada*, la *Odisea* y *Guerra y paz* son sencillas y se apoyan en gran medida en nuestra inconsciente creencia en la realidad y el movimiento hacia delante del tiempo.

Homero y Tolstói son narradores omniscientes. No emplean la voz independiente y ficticia que novelistas como Dostoievski o Conrad colocan entre ellos y sus lectores, ni el «punto de vista» deliberadamente limitado del James de su época de madurez. Las principales obras de Tolstói (con la importante excepción de *La sonata a Kreutzer*) son relatadas en tercera persona, al estilo de los antiguos narradores de cuentos. Evidentemente, Tolstói consideró las relaciones entre él y sus personajes como las del omnisciente creador con los seres creados:

> Cuando escribo, súbitamente me intereso por algún personaje, y entonces le atribuyo alguna buena cualidad o se la quito a otro, para que, comparado con los demás, no aparezca demasiado negro[19].

Y sin embargo, en el arte de Tolstói no hay nada que recuerde a los títeres y al teatro de títeres de Thackeray. Tanto un personaje de Shakespeare como un personaje de Tolstói «viven» aparte de sus creadores. Natasha no está menos «viva» que Hamlet. No menos, aunque de una manera diferente: está algo más cerca de nosotros por nuestro conocimiento de Tolstói que el príncipe de Dinamarca por lo que respecta al de Shakespeare. La diferencia consiste, creo, no en el hecho de que conocemos más sobre el no-

[19] Tolstói a Gorki, en M. Gorki, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev*, Londres 1934.

velista ruso que sobre el dramaturgo isabelino, sino más bien en la naturaleza y los convencionalismos de sus respectivas formas literarias. Pero ni la crítica ni la psicología pueden explicar esto completamente.

En terminología hegeliana, hay en las novelas de Tolstói, como en los grandes poemas épicos, una «totalidad de objetos». El drama –y Dostoievski– aísla sus personajes humanos en una desnudez esencial; el cuarto es despojado de muebles para que nada amortigüe el impacto de la acción. Pero en el género épico los impedimentos ordinarios de la vida, las herramientas y las casas y los alimentos representan un papel importante; de ahí la casi cómica solidez del Cielo de Milton, con su tangible artillería y sus provisiones para la digestión de los ángeles. El lienzo tolstoiano está sobrecargado de detalles, particularmente en lo que Henry James llamó, con cierto lapso mental hostil, *Paz y guerra.* Toda una sociedad, toda una época es presentada al igual que en la visión, arraigada en el tiempo, de Dante. Tanto Tolstói como Dante evidencian la paradoja frecuentemente enunciada y sin embargo poco comprendida de que hay obras de arte que logran la intemporalidad precisamente porque están ancladas en un momento determinado del tiempo.

Pero todo este enfoque –el intento de relacionar las novelas de Tolstói con la poesía épica, y principalmente con Homero– tropieza con dos dificultades muy reales. Sea cual haya sido el resultado final de su pensamiento, Tolstói lidió, apasionadamente y durante toda su vida, con la figura de Cristo y los valores del cristianismo. ¿Cómo pudo escribir tan tarde en su vida, en 1906, que se sentía más en su elemento «entre los dioses y los héroes» del politeísmo homérico que en el mundo de Shakespeare, el cual, con toda su neutralidad religiosa, abunda en hábitos de simbolismo cristiano? Hay aquí un complejo problema que Merezhkovski rozó en la observación, que cité antes, de que Tolstói poseía el alma «de un *pagano nato*». Volveré a ello en el último capítulo.

La segunda dificultad es más obvia. Dados el profundo escepticismo de Tolstói sobre el valor del teatro, su condena de Shakespeare y las evidentes afinidades entre sus novelas y la épica, ¿cómo entendemos al Tolstói dramaturgo? Lo que hace más confusa esta

pregunta es el hecho de que el caso de Tolstói no tiene casi paralelo. Prescindiendo de Goethe y de Victor Hugo, difícilmente podríamos citar a un escritor que haya producido obras maestras tanto en novela como en teatro. Y ningún caso es rigurosamente comparable con el de Tolstói; las novelas de Goethe son interesantes principalmente por su contenido filosófico, y puede decirse de las de Victor Hugo que, pese a su festivo esplendor, realmente no atraen la atención de los lectores adultos. No pensamos en *Los miserables* y en *Nuestra Señora de París*, por ejemplo, como pensamos en *Madame Bovary* o en *Hijos y amantes*. Tolstói es la excepción, y dicha excepción nos confunde por sus propias doctrinas literarias y estéticas.

Debe destacarse en primer lugar que Tolstói hubiera tenido un lugar en la historia de la literatura aunque sólo hubiese escrito sus dramas. No son un vástago marginal de sus principales obras, como lo son, por ejemplo, las piezas de teatro de Balzac, Flaubert o *Exiliados*, de Joyce. Algunas de las obras de Tolstói son de primera línea. Este hecho ha sido oscurecido por la eminencia de sus novelas y por el parentesco de obras como *El poder de las tinieblas* y *El cadáver viviente* con el movimiento naturalista. Cuando pensamos en la clase de dramas que Tolstói escribió, tendemos a pensar primero en Hauptmann, Ibsen, Galsworthy, Gorki y Shaw. Bajo esta luz, la significación de los dramas de Tolstói parece radicar principalmente en el asunto, en su presentación de los «bajos fondos» y en su vehemente protesta social. Pero en realidad su interés trasciende la polémica del naturalismo; los dramas de Tolstói son genuinamente experimentales, como los de los últimos tiempos de Ibsen. Como escribió Shaw en 1912, Tolstói «es, mientras no se invente otra expresión, un tragicómico»[20].

Hay pocos estudios satisfactorios sobre el Tolstói dramaturgo. Tal vez el más concienzudo es una reciente obra del crítico soviético K. N. Lomunov. Sólo puedo referirme brevemente a algunos de sus puntos principales. El interés de Tolstói por el teatro se mantuvo vivo durante casi toda su vida creadora; escribió dos co-

[20] G. B. Shaw, «Tolstoy: Tragedian or Comedian», *The Works of G. B. S.*, vol. 29, Londres [illegible].

medias en 1863, poco después de su matrimonio, y entre los papeles que se encontraron después de su muerte hay algunos proyectos de obras dramáticas. Cuando aprendió las técnicas dramáticas, la actitud de Tolstói hacia Shakespeare fue sorprendentemente distinta de la que hemos visto en su ensayo. Con Goethe, Pushkin, Gógol y Molière, Shakespeare fue uno de los maestros que Tolstói estudió acuciosamente. Como escribió a Fet, en febrero de 1870, «deseo vivamente hablar sobre Shakespeare, Goethe y el teatro en general. Todo este invierno lo he dedicado sólo al teatro».

El poder de las tinieblas fue escrito cuando Tolstói rondaba los sesenta años, época en que su conflicto entre el arte y la moral se debatía en su espíritu. De todas sus piezas de teatro, ésta es probablemente la más conocida. Zola, que influyó para que se presentara en París en 1886, vio en ella el triunfo del nuevo drama, la prueba de que el «realismo social» podía lograr efectos de alta tragedia. Y, lo que es bastante curioso, fue precisamente como pieza trágica en el sentido aristotélico por lo que la obra impresionó a una sensibilidad romántica como la de Arthur Symons. *El poder de las tinieblas* es una obra tremenda; en ella, como Nietzsche, Tolstói «filosofa con un martillo». La obra ejemplifica la masividad de lo concreto en Tolstói, su capacidad de abrumar mediante un conjunto de observaciones exactas. Su verdadero tema son los campesinos rusos: «Hay varios millones semejantes a ti en Rusia, y todos son ciegos como topos, y no saben nada». Y de su ignorancia nace su bestialidad. Los cinco actos avanzan con la desnuda energía de una acusación. Su arte radica en la unidad del tono; no conozco otro drama en la literatura occidental que recree de una forma tan auténtica la vida rural. Fue una amarga decepción para Tolstói que los campesinos a quienes leyó *El poder de las tinieblas* no se reconocieran en la obra. Sin embargo, como señalan los críticos marxistas, si hubiese sucedido lo contrario, la revolución habría estado mucho más próxima.

El clímax va más allá del realismo, dentro de un acento de ritual trágico. La escena grotesca y sin embargo lírica entre Nikita y Mitrich (que Shaw admiraba tanto) nos prepara para el momento de la expiación. Como Raskólnikov en *Crimen y castigo,* Nikita se inclina, confiesa sus crímenes y pide perdón «en nombre de Cristo»

a los asombrados circunstantes. Sólo su padre, Akim, comprende toda la intención del gesto: «Aquí se está cumpliendo la obra de Dios...». Y con una penetración característicamente tolstoiana, ruega al oficial de policía que se abstenga de intervenir hasta que la verdadera ley haya grabado a fuego su marca en el alma.

Para hallar algo comparable a *El poder de las tinieblas* debemos acudir a las obras de Synge. *Los frutos de la ilustración*, escrita sólo tres años después para una fiesta de Navidad en Yásnaya Poliana, refleja la influencia de lecturas de Molière, Gógol y tal vez de Beaumarchais. Es el *Meistersinger* de Tolstói, su principal excursión a la alegría. Por el gran número de sus personajes, por su animada intriga, movimiento escénico y alegre sátira contra el espiritualismo, la obra podría perfectamente pasar por una comedia de Ostrovski o Shaw. Sabemos por Aylmer Maude que Tolstói deseaba que el papel de los campesinos se representase con seriedad; pero la risa general es contagiosa y al fin ahoga la voz del buscador de la verdad. Como en *Noche de Reyes*, la obra refleja la alegría de la estación y da la impresión de haber sido concebida para un escaso número de espectadores. Después de haber sido representada en la finca de Tolstói, *Los frutos de la ilustración* logró una gran popularidad y fue brillantemente representada ante el zar por una compañía de aristócratas aficionados.

Hubiera deseado hablar algo más detalladamente de *El cadáver viviente*, sombrío y fascinante drama que, como muchos de los escritos de Tolstói y Dostoievski, se basó en un caso real de un tribunal de justicia. Shaw dijo de Tolstói: «De todos los poetas dramáticos, Tolstói tiene el toque más devastador cuando quiere destruir». Es en *El cadáver viviente* donde podemos ver claramente lo que Shaw quiso dar a entender. El acento y hasta la técnica acusan la influencia de Strindberg. Mas para examinar adecuadamente la obra tendríamos que dedicar todo un ensayo al Tolstói dramaturgo.

Finalmente llegamos al colosal fragmento titulado *La luz que brilla en las tinieblas*. La leyenda nos dice que Molière satirizó sus propios achaques en *El enfermo imaginario* y que parodió su cercana muerte en una irónica y macabra mezcla de realidad y fantasía. Tolstói hizo algo más cruel: en su última e inacabada tragedia de-

nunció y expuso al ridículo público sus más sagradas creencias. Según palabras de Shaw, «volvió contra sí mismo de una manera suicida su poder mortal». Nikolái Ivánovich Sárintsev destruye su propia vida y las vidas de sus seres más queridos al tratar de realizar un programa de cristianismo y anarquía tolstoianos. Tolstói no presenta a su personaje como un santo que sufre el martirio, sino que, con una implacable veracidad, nos muestra la ceguera, el egoísmo y la crueldad que puede inspirar un profeta que se cree en posesión de la revelación. En esta obra hay escenas que Tolstói debió de escribir presa de una gran angustia espiritual. La princesa Cheremshánova pide a Sárintsev que salve a su hijo, quien va a ser azotado por haber adoptado la doctrina del pacifismo y la no violencia de Sárintsev:

Princesa: Lo que deseo de usted es lo siguiente: van a mandarlo a un batallón disciplinario, no puede saportarlo. Y es usted quien ha hecho eso... ¡usted, usted, usted!

Sárintsev: Yo no... Lo ha hecho Dios. Y Dios sabe cuánta piedad me inspira usted. No se oponga a la voluntad de Dios, que la está poniendo a prueba. Sopórtelo con humildad.

Princesa: No puedo soportarlo con humildad. Mi hijo es lo que más quiero en el mundo, y usted me lo ha arrebatado y ha sido la causa de su ruina. No puedo aceptar esto tranquilamente.

Al final, la princesa mata a Sárintsev, y el reformador, en su agonía, no está seguro de que Dios en realidad haya querido que fuese Su servidor.

Lo que da a la obra su inmensa fuerza es la equidad de Tolstói. Presentó la posición antitolstoiana con una inflexible convicción. En los diálogos entre Sárintsev y su mujer (que parecen un eco, palabra por palabra, de discusiones similares entre el escritor y la condesa Tolstói), María es la más convincente. Y sin embargo, es precisamente por su carácter «absurdo» como deben ser comprendidas las doctrinas de Tolstói. En *La luz que brilla en las tinieblas*, como en los últimos autorretratos de Rembrandt, vemos al ar-

tista tratando de ser completamente sincero consigo mismo. Jamás se nos había mostrado Tolstói tan al desnudo.

Pero ¿cómo pueden los logros del Tolstói dramaturgo concordar con la imagen del novelista épico y esencialmente antidramático? No hay una respuesta clara y completamente satisfactoria, pero algo podemos vislumbrar en medio de la confusión del tema de *Shakespeare y el drama*. En este tardío ensayo, Tolstói declaró que el drama «es la más importante esfera del arte». Esta afirmación probablemente refleja el repudio de Tolstói de su pasado de novelista; pero no tenemos la seguridad de ello. Para merecer este elevado lugar, el teatro «debería servir para elucidar la conciencia religiosa» y reafirmar sus orígenes griegos y medievales. Para Tolstói, la «esencia» del drama es «religiosa». Si ampliamos el significado de esta palabra e incluimos la defensa de una vida mejor y de una moral más auténtica, veremos que la definición se acomoda bien a la práctica del propio Tolstói, porque éste hizo de sus obras de teatro evidentes vehículos de su programa religioso y moral. En las novelas de Tolstói este programa está implícito, pero queda parcialmente oculto en la obra de arte. En las piezas de teatro –como en esos anuncios y carteleras que Brecht, uno de los herederos de Tolstói, pone en el escenario– el «mensaje» es pregonado para el mundo sordo.

De lo que se trata no es, como hubiera querido Orwell, de «la disputa entre las actitudes religiosas y las humanísticas ante la vida»[21], sino más bien de una disputa entre las doctrinas de la edad madura de Tolstói y su opinión sobre sus creaciones anteriores. Negó sus novelas en la creencia de que la didáctica debe anteponerse a todo. Pero él sabía que *Guerra y paz*, *Ana Karénina* y los grandes relatos prevalecerían triunfantes. Así Tolstói pudo solazarse en el carácter obviamente moral de sus principales obras de teatro y siguió afirmando que Shakespeare había deformado y traicionado la verdadera función del drama. Tolstói se niega a explicar por qué la moral y la «conducta en la vida» tienen que ser responsabilidad especial del dramaturgo. En su tozudo empeño por imponer a su propia vida un principio de unidad, en sostener que

[21] G. Orwell, «Lear, Tolstoy, and the Fool», *Polemic*, VII, Londres 1947.

él siempre había sido un erizo, era demasiado lo que se arriesgaba.

Pero no caigamos en su trampa. Ninguna simple anatomía del genio de Tolstói puede conciliar completamente al hombre que detestó a Shakespeare y consideró los teatros como lugares de corrupción con el autor de una brillante comedia y de por lo menos dos dramas de primera categoría, en todos los cuales hay trazas de un concienzudo estudio de la técnica teatral. Podemos afirmar que, cuando tomó partido por Homero contra Shakespeare, Tolstói expresó el espíritu predominante de su propia vida y arte.

A diferencia de Dostoievski, que aprendió muchísimo del teatro pero no escribió ninguna pieza dramática (excepto algunos fragmentos en verso compuestos en su adolescencia), Tolstói escribió novelas y dramas, pero mantuvo estrictamente separados los dos géneros. Sin embargo, el suyo fue el intento más sutil y amplio hecho jamás para introducir en la prosa narrativa elementos de la épica. La comparación de Homero y Shakespeare en su tardío ensayo fue a la vez una defensa de la novela tolstoiana y el encantamiento de un viejo mago demoniaco que trata de demostrar su poder salvador y al mismo tiempo de exorcizar los encantos obrados en el pasado por sus propios e incomparables hechizos.

Capítulo III

Il faut en venir au théâtre.

Balzac a Madame Hanska, 23-24 de agosto de 1835

I

Fue en la música donde el siglo XIX realizó su sueño de crear formas trágicas comparables en nobleza y coherencia con las del drama clásico y renacentista: en las ceremonias y lamentos de los cuartetos de Beethoven, en el *Quinteto para cuerda en do mayor* de Schubert, en el *Otelo* de Verdi y, consumadamente, en *Tristán e Isolda*. La gran ambición de «revivir» la tragedia poética, que obsesionó al movimiento romántico, no se realizó. Cuando el teatro cobró vida de nuevo, con Ibsen y Chéjov, los antiguos modos del heroísmo habían sido irremisiblemente alterados. Y sin embargo, aquel siglo produjo, en la persona de Dostoievski, uno de los grandes maestros del drama trágico. A medida que la mente avanza, cronológicamente, de *El rey Lear* y de *Fedra*, se detiene, reconociéndolo de inmediato, sólo cuando llega a *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*. Como dijo Viacheslav Ivanov, buscando una imagen que lo definiera, Dostoievski es «el Shakespeare ruso».

El siglo XIX, a pesar de su eminencia en la poesía lírica y la prosa narrativa, consideraba el teatro como el género literario superior, postura para el cual existían razones históricas. En Inglaterra, Coleridge, Hazlitt, Lamb y Keats habían formulado los cánones del romanticismo en nombre del drama isabelino; acaudillados por Vigny y Victor Hugo, los románticos franceses consideraban a

Shakespeare como su santo patrón y eligieron el teatro como principal campo de batalla contra el neoclasicismo; la teoría y la práctica del romanticismo alemán, de Lessing a Kleist, estaban obsesionados por la creencia de que el teatro trágico de Sófocles y el de Shakespeare podían unirse en una forma nueva y total. La condición de la literatura dramática era considerada por los románticos como la piedra de toque de la salud del lenguaje y del cuerpo político. Shelley dijo en su *Defensa de la poesía*:

> es indiscutible que la más alta perfección de la sociedad humana siempre ha correspondido a la más elevada excelencia dramática; y que la corrupción o la extinción del drama en una nación donde en otro tiempo ha sido floreciente es señal de la corrupción de las costumbres y de la extinción de las energías que sostienen el alma de la vida social.

Al final del siglo encontramos la misma idea expuesta en los ensayos de Wagner y encarnada en la misma concepción de Bayreuth. Estos dogmas históricos y filosóficos se reflejaban en la sociología y la economía de la literatura. El teatro era considerado, tanto por los poetas como por los novelistas, como la mejor forma de conseguir respetabilidad y bienestar material. En septiembre de 1819, Keats escribió a su hermano, refiriéndose a *Oto el Grande*:

> En Covent Garden es muy probable que sea condenada. Si aun allí tuviera éxito, me sacaría de la ciénaga. Me refiero a la ciénaga de la mala reputación que continuamente se levanta contra mí. Mi nombre, para los elegantes de la literatura, es vulgar –para ellos soy un tejedor–; una tragedia me sacaría de este lío. Y un lío es por lo que a nuestros bolsillos se refiere[1].

Al trabajar demasiado cerca de los modelos isabelinos, los románticos ingleses fracasaron totalmente en la creación de un dra-

[1] *The Letters of John Keats*, M. B. Forman (ed.), Oxford 1947.

ma vivo. *Los Cenci* y las tragedias venecianas de Byron sobreviven como monumentos imperfectos de una obstinada empresa. En Francia, sólo mediaron trece años entre la difícil victoria de *Hernani* y el fracaso de *Los Burgraves*. El repentino florecimiento del drama alemán no sobrevivió a la muerte de Goethe. Después de 1830, el teatro y las *belles lettres* quedaron separados por un abismo cada vez más profundo. A pesar de las presentaciones teatrales de Browning hechas por Macready y de la gradual penetración de Musset en la Comedia Francesa, y a pesar también del genio solitario de Büchner, aquel abismo no se salvaría hasta la época de Ibsen.

Las consecuencias tuvieron gran alcance. Los principios de lo dramático –primacía del diálogo y la gesticulación, las estrategias del conflicto por medio de las cuales se revelan los personajes en momentos de manifestación extrema, la noción del *agon* trágico– fueron adaptados a formas literarias no destinadas al teatro. Gran parte de la historia de la poesía romántica es una historia de la dramatización del género lírico (los monólogos dramáticos de Browning son simplemente el ejemplo más representativo). Asimismo, los valores y las técnicas del drama tuvieron un papel principal en el desarrollo de la novela. Balzac afirmó que también la supervivencia de la narración dependía de que el novelista pudiera o no dominar «el elemento dramático», y Henry James encontró en el «divino principio» del guión la clave de su oficio.

Los recursos dramáticos son amplios y variados, y la narración se nutrió de ellos de diversas maneras. Balzac y Dickens fueron artesanos de la luz y la sombra teatrales; ambos actúan sobre nuestro ánimo a la manera del melodrama. *La edad ingrata* y *Los embajadores*, por otra parte, son «piezas teatrales bien hechas», aunque lentas debido al complicado ritmo de la narración. Llegan hasta la habilidad artística de Dumas hijo, Augier y toda la tradición de la Comedia Francesa, de la que James era un estudioso asiduo.

La tragedia, sin embargo, resultó un oro obstinado para los alquimistas del siglo XIX. En muchos poetas y filósofos encontramos fragmentos de una visión trágica coherente. Baudelaire y Nietzsche son ejemplos obvios. Pero sólo dos veces, creo, nos topamos con la realización a través de formas literarias –un «hacer concre-

to»– de una madura y articulada interpretación trágica de la vida. En ambos casos se trata de novelistas: Melville y Dostoievski. Y debemos añadir inmediatamente que es necesario distinguir entre ellos en cuanto al método –Melville sólo es dramaturgo de forma excepcional– y a la centralidad. Melville expresa la condición humana de una manera maravillosamente intensa, y pocos escritores han desarrollado como él equivalentes simbólicos y situaciones más adecuados a su propósito, pero la visión es excéntrica y está alejada de las corrientes más generales de la existencia, del mismo modo que un barco está alejado de la tierra durante tres años de navegación. En la cosmología de Melville los hombres son casi islas y navíos dentro de sí mismos. El alcance de Dostoievski es mucho mayor; abarca no solamente los archipiélagos de los asuntos humanos –los extremos y las soledades de la sinrazón–, sino también los continentes. En cuanto al lenguaje, el siglo XIX nunca llegó a acercar tanto a la experiencia el gran espejo de la tragedia como en *Moby Dick* y en *Los hermanos Karamázov*; pero la cantidad y la calidad de la luz captada son muy diferentes; la diferencia es similar a la que establecemos al distinguir entre las realizaciones de Webster y las de Shakespeare.

En este capítulo quiero exponer aquellos aspectos del genio de Dostoievski que nos permiten reconocer en *Crimen y castigo, El idiota, Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* la arquitectura y sustancia del drama. En este caso, como en el de la épica tolstoiana, el análisis de la técnica conduce directa y racionalmente a una comprensión de la metafísica del escritor. El texto concreto es el punto de partida necesario.

Parece que entre las primeras obras de Dostoievski hubo dos obras de teatro o fragmentos dramáticos. Que yo sepa, ninguno de los dos ha sobrevivido. Pero sí sabemos que durante el año 1841 estuvo trabajando en un *Borís Godunov* y una *María Estuardo.* El tema de Borís predominaba en la literatura dramática rusa y Dostoievski sin duda conocía *Demetrio el Pretendiente* de Alexander Sumarókov y *Borís Godunov* de Pushkin; pero la yuxtaposición de Borís y la reina de Escocia indica la influencia de Schiller. Éste era uno de los «espíritus guardianes» del genio de Dostoievski, quien confió a su hermano que el nombre de Schiller era «un santo y seña ínti-

mo y querido que despierta incontables recuerdos y sueños». Ciertamente conocía *María Estuardo* y el inacabado *Demetrio*, magnífico fragmento que muy bien hubiera podido llegar a ser la obra maestra de Schiller. Ignoramos hasta dónde llegó Dostoievski en su intento de teatralizar la historia del zar y pretendiente, pero en *Los demonios* resuenan ecos de Schiller y de *Demetrio*.

Que la idea del teatro continuaba ocupando la mente de Dostoievski, y que verdaderamente pudo tener algún original entre manos, queda demostrado por una observación que se halla en una carta dirigida a su hermano fechada el 30 de septiembre de 1844:

> Dices que mi salvación reside en la obra de teatro. ¡Pero tardará mucho tiempo en ser representada!, y mucho más aún en proporcionarme algún dinero.

Además, en aquel tiempo Dostoievski había traducido *Eugénie Grandet* de Balzac y casi terminado *Pobre gente*. Pero su fascinación por el teatro no cesó nunca enteramente; se habla de sus planes, en el invierno de 1859, sobre una tragedia y una comedia, y al término de su vida creadora, mientras trabajaba en el libro XI de *Los hermanos Karamázov*, durante el verano de 1880, Dostoievski se preguntaba si no podría convertir en obra de teatro uno de los principales episodios de la novela.

Su conocimiento de la literatura dramática era profundo y vasto. Y se basaba en las obras de Shakespeare y Schiller, deidades tradicionales del panteón romántico. Pero también conocía y apreciaba el teatro francés del siglo XIX. En enero de 1840 escribió a su hermano una carta fascinante:

> Pero, dime, ¿cómo pudiste, al hablar de las formas, hacer la afirmación de que ni Racine ni Corneille podían agradarnos porque sus formas eran malas? ¡Miserable desventurado! Y luego añades con gran desfachatez: «¿Crees, pues, que no hay poesía en ellos?». ¡Que no hay poesía en Racine..., en el Racine ardiente, apasionado, idealista, no hay poesía! ¿Te atreves a preguntar esto? ¿Has leído su *Andrómaca*, eh? ¿Has leído su *Ifigenia*? ¿Acaso sostendrás que no es espléndido? ¿Y

el Aquiles de Racine no es digno de Homero? Te concedo que Racine robó de Homero, pero ¡de qué manera! ¡Qué maravillosas son sus mujeres! Trata de captarlo... Hermano, si no reconoces que *Fedra* es la más elevada y pura poesía, no sé lo que pensaré de ti. Hay en ella, vaya, la fuerza de un Shakespeare, aunque el material sea yeso de París en vez de mármol.

Ahora, sobre Corneille (...). Pero ¿no sabes que Corneille, con sus figuras titánicas y su espíritu romántico, se acerca mucho a Shakespeare? ¡Miserable desventurado! ¿Sabes, por casualidad, que Corneille apareció tan sólo cincuenta años más tarde que el miserable inepto Jodelle, con su difamatoria *Cleopatra*, que Ronsard (con sus versos al estilo de los de Trediakovski), que el insípido poetastro Malherbe, casi contemporáneo suyo? ¿Cómo puedes pedirle forma? Que tomase su forma de Séneca era lo menos que podía esperarse. ¿Has leído su *Cinna*? ¿Cómo quedan, ante la divina figura de Octavio, Karl Moor, Fiesco, Tell y Don Carlos? Esta obra habría honrado a Shakespeare (...). ¿Has leído *El Cid*? Léelo, infeliz, y cae de rodillas en el polvo ante Corneille. Has blasfemado contra él. De todas maneras, léelo. ¿Qué significa el romanticismo si no alcanza su más alto desarrollo en *El Cid*?[2]

Éste es un notable documento escrito –no lo olvidemos– por un apasionado admirador de Byron y Hoffmann. Obsérvese la elección de epítetos para Racine: «ardiente», «apasionado», «idealista». El juicio referente a la supremacía de *Fedra* tiene, obviamente, buen fundamento (el hecho de que Schiller hubiese traducido la obra puede haber reforzado la convicción de Dostoievski). El párrafo sobre Corneille es todavía más revelador. Que Dostoievski conociera la *Cleopatra* de Jodelle ya es bastante asombroso; pero lo extraordinariamente impresionante es que se refiera a ella para defender la técnica de Corneille de la acusación de arcaica y tosca. Además, advirtió que el primitivo Corneille podía relacionarse

[2] *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky*, Londres 1914.

más satisfactoriamente con Séneca que con la tragedia ática y que esto hace posible su comparación con Shakespeare. Finalmente, es del mayor interés que Dostoievski asociara a Corneille, y particularmente *El Cid,* con la noción del romanticismo. Este punto de vista concuerda con las modernas interpretaciones de Corneille, como la de Brasillach, y la idea actual de que había tensiones «románticas» en lo heroico, en el colorido español y en la exuberancia retórica del preclasicismo francés.

Aunque Dostoievski nunca perdió contacto con Racine –«es un gran poeta, queramos o no», dice el protagonista de *El jugador*–, la influencia de Corneille fue la más importante. En los borradores y apuntes para la última parte de *Los hermanos Karamázov,* por ejemplo, encontramos lo siguiente: «Grúshenka *Svetlova.* Katia: *Rome unique objet de mon ressentiment*». La referencia no es otra que el primer verso de las imprecaciones de Camila contra Roma en el *Horacio* de Corneille. Quizá Dostoievski concentró en torno a esta frase la primera materia para el encuentro de Grúshenka y Katia en el patio de la prisión de Dimitri. El verso del *Horacio* da la nota adecuada de inexorabilidad:

> Katia se precipitó hacia la puerta, pero cuando llegó junto a Grúshenka se detuvo de pronto y, pálida como la cera, gimió quedamente:
>
> –¡Perdóname!
>
> Grúshenka la miró a la cara y, al cabo de un instante, le dijo con voz áspera, llena de odio:
>
> –¡Estamos llenas de odio, muchacha, tú y yo! Ambas estamos llenas de odio. ¡Cómo podríamos perdonarnos! Sálvalo, y te adoraré durante toda mi vida.
>
> –¡Te niegas a perdonarla! –gritó Mitia, con reproche, frenético.

Pero también es posible que la nota críptica de Dostoievski se refiera al súbito impulso de Katia hacia la venganza y a su declaración condenatoria en el proceso. Sea como fuere, el novelista canalizaba sus recuerdos de Corneille hacia la cristalización y el registro de una escena de su propia creación. El texto corneillano

había entrado literalmente en la textura de la mente de Dostoievski.

Tomemos esto como una de las muchas ilustraciones particulares del argumento primario: quizás más que en cualquier novelista de dimensión comparable a la suya, la sensibilidad de Dostoievski, sus modos de imaginación y su estrategia lingüística estaban saturados por el drama. La relación de Dostoievski con la dramática es análoga, en centralidad y ramificación, a la relación de Tolstói con la épica. Caracterizaba su genio particular tan intensamente como lo hacía contrastar con el de Tolstói. El hábito de Dostoievski de representar a sus personajes mientras escribía –como Dickens– era la manifestación exterior de un temperamento dramático. Su dominio del acento trágico, su «filosofía trágica», eran las expresiones específicas de una sensibilidad que experimentaba y transmutaba su material dramáticamente. Este juicio es aplicable a la vida entera de Dostoievski, desde la adolescencia y la representación teatral referida en *Memorias de la casa muerta* hasta su empleo deliberado y detallado de *Hamlet* y de *Die Räuber* de Schiller para controlar la dinámica de *Los hermanos Karamázov.* Thomas Mann dijo de las novelas de Dostoievski que son «dramas colosales, escénicas en casi toda su estructura; en ellas una acción que disloca la profundidad del alma humana y que a menudo está concentrada en unos pocos días, es representada en un diálogo surrealista y febril»[3]. Pronto se reconoció que aquellos «dramas colosales» podían ser adaptados realmente para la representación; la primera escenificación de *Crimen y castigo* fue representada en Londres en 1910. Y Gide, refiriéndose a los Karamázov, observó que «entre todas las creaciones imaginativas y entre todos los protagonistas de la historia, ninguno tenía mejores condiciones para ser presentado en un escenario»[4].

Cada año se hace más larga la lista de las adaptaciones teatrales de novelas dostoievskianas. Sólo durante el invierno de 1956-1957 se representaron en Moscú nueve «piezas» de Dostoievski. Entre las óperas basadas en libretos dostoievskianos cabe mencionar: *El ju-*

[3] T. Mann, «Dostojewski–Mit Maassen», *Neue Studien, op. cit.*

[4] A. Gide, *Dostoïevsky*, París 1923.

gador, de Prokófiev, *Los hermanos Karamázov*, de Otakar Jeremias, y la extraña pero profundamente conmovedora composición *De la casa muerta*, de Janáček.

Lectores tan diferentes entre sí como Suarès y Berdiáiev, Ches tov y Stefan Zweig, han recurrido a la terminología del teatro en sus consideraciones sobre Dostoievski. Pero solamente con la publicación (y traducción parcial) del archivo de Dostoievski se ha hecho posible para el lector común observar la persistencia del elemento dramático en el método dostoievskiano. Ahora puede verse en detalle que *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* fueron obras concebidas de acuerdo con el «principio del guión» jamesiano, y son ejemplos de la clase de visión a la que F. R. Leavis se refiere cuando habla de «la novela como drama». A menudo, al examinar estas afinaciones y preliminares de la creación, se tiene la impresión de que Dostoievski escribía piezas de teatro, conservaba la estructura esencial del diálogo y luego ampliaba las acotaciones escénicas (que son claramente reconocibles en los borradores) hasta convertirlas en lo que ahora conocemos como su prosa narrativa. Allí donde la técnica narrativa muestra su insuficiencia, descubriremos generalmente que el material o el contexto del momento es de una índole que no admite el tratamiento dramático.

Esto no quiere decir que la obra completa y publicada deba juzgarse por los ejercicios preliminares, esencialmente privados. Tal prueba no afecta al juicio, sino a la comprensión. «El principal ideal de la crítica –dice Kenneth Burke– es emplear todo lo que puede emplearse.»[5]

II

La elección de los temas por Dostoievski expresaba invariablemente su parcialidad dramática. Turguéniev empezaba con la imagen de un personaje o de un pequeño grupo de personajes; la trama pertinente surgía de su actitud y confrontación. Dostoievski, al

[5] K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, Nueva York 1957.

contrario, veía primero la acción; en la raíz de su invención estaba el *agon*, el suceso dramático. Siempre empezaba con algún breve cataclismo o explosión de violencia en que la dislocación de los asuntos humanos ordinarios produce un «momento de verdad». Cada una de las cuatro principales novelas de Dostoievski está centrada o halla su clímax en un acto de homicidio.

Uno piensa –a la luz obvia de la *Orestíada*, de *Edipo*, de *Hamlet* y de *Macbeth*– en la antigua y persistente concordancia entre el asesinato y la forma trágica. Quizás hay en los mismos orígenes del drama, como han supuesto los antropólogos, oscuros pero indelebles recuerdos de los sacrificios rituales. Tal vez el movimiento pendular del asesinato al castigo es peculiarmente emblemático de aquel progreso desde el acto irregular hasta el estado de reconciliación y equilibrio que asociamos con nuestras mismas nociones de lo trágico. El asesinato, además, pone fin a la intimidad; por definición, en la casa de un asesino las puertas pueden ser forzadas en cualquier momento; sólo le quedan tres paredes, y esto es otra manera de decir que vive «escénicamente».

Dostoievski no teatralizó asesinatos de la historia o de la leyenda. Extrajo su material, hasta los menores detalles, de crímenes contemporáneos, de la clase de *fait divers* en que Stendhal basó *Rojo y negro*. Dostoievski era un devorador de periódicos; la dificultad de obtener periódicos rusos en el extranjero es un tema recurrente en sus cartas. Lo que el arte del historiador era para Tolstói, lo era el periodismo para Dostoievski. Encontraba en la prensa una confirmación de su propia visión hostil de la realidad. En una carta a Strájov, en 1869, observaba:

> En todo periódico uno recoge, uno tropieza con relatos de hechos enteramente auténticos que, no obstante, le impresionan como extraordinarios. Nuestros escritores los consideran fantásticos y no los tienen en cuenta; y sin embargo, son la verdad, pues son hechos. Pero ¿quién se molesta en observarlos, registrarlos, describirlos?

El vínculo entre *Crimen y castigo* y el hecho real es paradójico y más bien aterrador. El tema general de la novela parece haberse

desarrollado en la mente de Dostoievski durante el periodo de su cautiverio en Siberia. La primera entrega fue publicada en *El mensajero ruso* de enero de 1866. Inmediatamente después, el 14 de enero, un estudiante de Moscú asesinó a un usurero y a su criada en circunstancias innegablemente similares a las que Dostoievski había imaginado. La naturaleza raramente imita al arte con tan rápida precisión.

El asesinato del joyero Kalmykov cometido por un joven llamado Mazurin en marzo de 1867 proporcionó el material para el asesinato de Nastasia Filíppovna por Rogozhin en *El idiota*. Varios de los famosos detalles –la tela encerada, el desinfectante, la mosca zumbando sobre el cadáver de Nastasia– tienen paralelos exactos en los relatos periodísticos del crimen. Sin embargo, esto no quiere decir que el esclarecedor análisis de Allen Tate sobre sus funciones simbólicas sea infundado, puesto que, repetimos, la relación entre la materia prima de la realidad y la obra de arte es compleja y curiosamente bilateral. Una mosca que zumba aparece en la imagen-sueño de Raskólnikov de la habitación del asesino en *Crimen y castigo*; cuando Raskólnikov despierta, una gran mosca está realmente zumbando contra los cristales de la ventana. En otras palabras, las circunstancias auténticas del caso Kalmykov concuerdan con las imaginaciones previas de Dostoievski; como en el sueño de Raskólnikov, la mosca zumbaba simultáneamente en la «realidad exterior» y en el complejo simbólico de la novela. Pushkin encomió este tipo de coincidencia en *El profeta* (poema al que Dostoievski se refería con frecuencia), y Dostoievski especulaba sobre tales paralelismos en su búsqueda de vínculos entre la epilepsia y la clarividencia. Piénsese también en la mosca que zumba y revolotea sobre el príncipe Andréi en el libro XI de *Guerra y paz* y que devuelve al moribundo a un sentido de la realidad.

La parte que corresponde a los hechos en la génesis de *Los demonios* es todavía más diversa. Como sabemos, la estructura de la novela representa un compromiso inestable entre fragmentos del proyectado ciclo sobre la *Vida de un gran pecador* y la dramatización de un crimen político. El atentado de Karakozov contra la vida del zar en abril de 1866 figura entre los primeros motivos que inspiraron *Los demonios*; pero fue el asesinato de un estudiante, Ivanov,

por órdenes del líder nihilista Necháiev, el 21 de noviembre de 1869, lo que proporcionó a Dostoievski el enfoque narrativo. Revisando todos los periódicos rusos que podían obtenerse en Dresde, Dostoievski siguió el caso Necháiev con apasionada atención. Una vez más experimentó la rara sensación de haber presentido el crimen, de haber previsto a través de la intuición y por virtud de su filosofía política la necesaria evolución del nihilismo al asesinato. En la mayor parte del borrador de *Los demonios*, el personaje que había de convertirse en Verjovenski es designado simplemente como «Necháiev». Escribiendo a Katkov en octubre de 1870, el novelista sostenía que no copiaba el crimen real y que su personaje imaginado, después de todo, no tenía por qué parecerse al astuto y cruel nihilista. Pero las notas y esbozos muestran claramente que Dostoievski imaginó y desarrolló su tema en el contexto de la muerte de Ivanov y la supuesta filosofía de Necháiev. Además, mientras la obra estaba en proceso, la realidad añadió aún otro importante motivo: los incendios ocurridos en París durante la Comuna, en mayo de 1871, conmocionaron profundamente a Dostoievski y evocaron en su mente el gran incendio de San Petersburgo en 1862. De ahí proviene la conflagración que en la novela destruye una parte de la ciudad y ocasiona la muerte de Liza.

El proceso contra Necháeiv empezó en julio de 1871 y Dostoievski sacó de las actas del tribunal importantes detalles para las partes finales de *Los demonios.* Incluso en los últimos periodos de la composición pudo incorporar a su narración material exterior y esencialmente fortuito. Los borradores revelan, por ejemplo, que la famosa exclamación de Virguinski después del asesinato de Shátov: «¡No era eso, no era eso!», proviene de una carta escrita por el libelista conservador T. I. Filíppov. En efecto, la crítica que puede hacerse respecto al plan de *Los demonios* es que resulta demasiado «abierto», demasiado vulnerable al impacto de los sucesos contemporáneos. La visión total de Dostoievski quedó fragmentada y parte de la línea narrativa es borrosa. Por otro lado, las intuiciones y los temores de un profeta raramente llegan a realizarse melodramáticamente ante sus propios ojos, pero en el caso de *Los demonios* fue esto precisamente lo que sucedió.

Si en *Los demonios* hay rasgos proféticos, en *Los hermanos Kara-*

mázov la fuente son los recuerdos. El padre de Dostoievski fue asesinado por tres siervos en circunstancias que numerosos críticos y psicólogos han considerado comparables a las descritas en la novela. Pero en la manera dostoievskiana de tratar el parricidio hay elementos filosóficos y factuales que se encuentran a mano. Para él, como para Turguéniev y Tolstói –cuya obra *Dos húsares* se tituló originalmente *Padre e hijo*–, la lucha generacional, entre los liberales de 1840 a 1850 y sus herederos radicales, era el tema ruso dominante. En esta lucha el parricidio simboliza el absoluto. Además, mientras componía esta novela, Dostoievski volvió a un *fait divers* registrado en *Memorias de la casa muerta*: uno de sus compañeros de cautiverio, Ilinski, era un noble falsamente acusado de haber dado muerte a su padre en la ciudad de Tobolsk. Ilinski fue puesto en libertad después de veinte años de cautiverio; y, en efecto, Tobolsk figura en algunas de las primeras notas para la novela.

Dos hechos criminales contemporáneos contribuyeron también al tratamiento que dio Dostoievski al asesinato de Fiódor Pávlovich Karamázov. Los borradores preliminares se refieren repetidamente al asesinato de un tal Von Zon por una pandilla de criminales, en noviembre de 1869. En marzo de 1878 Dostoievski asistió al proceso de Vera Zasúlich, quien había intentado asesinar al conspicuo inspector de policía Trépov. A partir de estos sucesos Dostoievski reunió material para el proceso de Dimitri Karamázov; según su punto de vista, había vínculos espirituales entre un acto privado de parricidio y el atentado de un terrorista contra la vida del zar –el padre– o uno de sus representantes elegido por él. Otro tema de primera importancia en la novela es el de la conducta criminal contra niños pequeños: reverso simbólico del parricidio. Volveré a ocuparme en detalle de las fuentes literarias e implicaciones de la obra, pero vale la pena observar al comienzo cuántas de las bestialidades citadas por Iván Karamázov en su acusación contra Dios fueron tomadas de los periódicos contemporáneos y de los expedientes judiciales. Algunas fueron relatadas primero por Dostoievski en su *Diario de un escritor*, a otras les prestó atención cuando algunas partes de *Los hermanos Karamázov* estaban ya terminadas. Dos actos inhumanos concretos, el caso Kroneberg y el caso Brunst, quien fue procesado en Járkov en marzo de 1879,

proporcionaron a Dostoievski algunos de sus detalles más horripilantes. El libro IX, «Instrucción del sumario», no había sido previsto en los esbozos de Dostoievski; fue resultado de su encuentro con A. F. Kony, que complicó y profundizó la comprensión del novelista de los procedimientos legales. Uno de los curiosos azares que relacionan a Tolstói y Dostoievski es que fue Kony quien, en otoño de 1887, sugiriera a Tolstói la trama de *Resurrección.*

Éstos son, esquemáticos y abreviados, algunos de los principales elementos basados en hechos que constituyen los antecedentes de las principales novelas de Dostoievski. Apuntan a una conclusión obvia: la imaginación de Dostoievski cristalizaba en torno a un centro de acción violenta, en torno a incidentes muy parecidos en su naturaleza y potencial estilístico. El movimiento temático del crimen al castigo a través de la retórica de captación intermedia y exploratoria contiene de modo inherente –en *Edipo*, *Hamlet* y *Los hermanos Karamázov*– las formas del drama. El contraste con la elección de material y modos de tratamiento de Tolstói es radical e instructivo.

Las técnicas de Dostoievski y los manerismos característicos de su oficio se derivan de las exigencias de una forma dramática. Los diálogos culminan en el gesto; se suprime toda superfluidad narrativa con el fin de dejar el conflicto de los personajes desnudo y ejemplar; la ley de la composición es de la máxima energía, liberada en el espacio y el tiempo más reducidos posible. Una novela dostoievskiana es un ejemplo supremo de la «totalidad de movimiento» a que se refiere la definición hegelia del drama. Los borradores y cuadernos de apuntes de Dostoievski demuestran, fuera de toda duda, que imaginaba y componía teatralmente. Consideremos, por ejemplo, dos anotaciones en los esbozos preliminares de *Los demonios*:

> Explicación entre Liza y Shátov
> y aparición de Necháiev en el estilo de
> Jlestakov
> y forma dramática.–
> Y EL INICIO POR MEDIO DE DIFERENTES ESCENAS
> TODAS ENLAZADAS EN UN SOLO NUDO.

La referencia a Jlestakov –protagonista de *El inspector* de Gógol– tiene un significado obvio. Al disponer su material en el primer esbozo, Dostoievski imaginaba sus personajes y situaciones como en el escenario. La nota apropiada para la entrada de Necháiev-Verjovenski se logra a través de un mecanismo de resonancia; la comedia de Gógol obra como un diapasón. Veamos este apunte en el que Dostoievski –como Henry James– dialoga consigo mismo:

> ¿No se deriva la dificultad de la manera narrativa? Después de «prepárate para tu aniversario en casa de los Drozdov y Liza», ¿no se debería continuar *dramáticamente*?

Y, dentro de las posibilidades de la prosa narrativa, esto es precisamente lo que Dostoievski decidió hacer.

Como veremos con más detalle, el temperamento del dramaturgo está implícito en el tono y la idiosincrasia inequívocos del narrador dostoievskiano. La voz habla en estilo directo y, en el que probablemente es el más dostoievskiano de los libros, *Memorias del subsuelo,* las relaciones entre el «Yo» y el auditorio están envueltas en la retórica del drama. Goethe, escribiendo a Schiller en diciembre de 1797, observaba que las novelas epistolares son, por su misma naturaleza, «totalmente dramáticas». La observación es aplicable a la primera novela de Dostoievski; *Pobre gente* está narrada en forma de cartas y puede representar una transición entre las esperanzas de Dostoievski de escribir para el teatro y su posterior adaptación de la escena a la narración en prosa. Buscando afinar las distinciones entre los géneros literarios, Goethe añadía en la misma carta: «No se podría perdonar el diálogo en las novelas narrativas *[erzählende]*» (y era el diálogo dramático lo que tenía en mente). *Crimen y castigo, El idiota, Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* demostrarían que estaba equivocado; estas novelas son, en sentido literal, «imitaciones» de la acción trágica. En ellas el diálogo es lo más significativo, se convierte en lo que R. P. Blackmur llama «lenguaje como gesto». La prosa de enlace complica, pero nunca oculta enteramente, el plan escénico; más bien sirve como una especie de dirección de escena enfocada hacia dentro.

Las pruebas para tal interpretación de Dostoievski abundan en

todas sus obras principales. Pero en ninguna parte pueden advertirse más claramente, puede verse la narración más totalmente penetrada por las convenciones y los valores del drama, como en los primeros capítulos de *El idiota*. Recuérdese que estos capítulos abarcan un periodo de veinticuatro horas.

III

Los problemas del tiempo en la literatura son intrincados. La poesía épica comunica un sentido de duración prolongada. En realidad, la acción de la *Ilíada* y la *Odisea* sólo dura unos cincuenta días, y, aunque la cronología precisa de la *Divina comedia* es tema de discusión, resulta bien claro que el poema no abarca más de una semana. Pero la épica emplea técnicas dilatorias –la saga formal o la recitación incorporada a la narración principal, los largos paréntesis en que se relata la historia anterior de algún objeto o personaje, el sueño o el descenso al averno–, que suspenden momentáneamente el avance de la trama. Estos motivos que, según palabras de Goethe, «separan la acción de su meta» eran ya reconocidos en la teoría griega como esencialmente épicos. Caracterizan un género literario cuyos principales instrumentos son el recuerdo y la profecía.

Lo contrario sucede en el drama. Pero la razón de por qué debe ser así fue oscurecida por el énfasis que el Renacimiento y el neoclasicismo pusieron en las famosas observaciones de Aristóteles referentes a «la unidad de tiempo». La verdadera observación en la *Poética* –«la tragedia procura, en la medida de lo posible, desarrollarse en el transcurso de un día, poco más o menos»– tenía por objeto reforzar, como subrayó Humphry House en su agudo ensayo, «la comparación elemental entre la longitud física de las dos diferentes clases de obra: un poema épico tiene varios millares de versos, mientras que una tragedia casi nunca pasa de los mil seiscientos»[6]. Contrariamente a ciertas teorías neoclásicas, no hay ningún indicio en la práctica griega de que la duración de la repre-

[6] H. House, *Aristotle's Poetics*, Londres 1956.

sentación debiese corresponder a la de los acontecimientos imaginarios. En las *Euménides*, en las *Suplicantes* de Eurípides y probablemente en *Edipo en Colono*, hay substanciales brechas de tiempo entre los episodios sucesivos. Lo que quería expresar Aristóteles con la noción de las unidades –puesto que la «unidad de tiempo» lo abarcaba todo– era el reconocimiento de que el drama concentra, comprime y aísla, de la materia difusa de la experiencia normal, un conflicto rigurosamente definido y artificialmente «totalitario». Manzoni vio esto claramente cuando rechazó la interpretación de Aristóteles que se había originado con Castelvetro. Señaló, en su *Lettre à M. C. –sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, que las «tres unidades» eran una manera de decir que el drama contrae e intensifica las coordenadas espaciales y temporales de la realidad incluso hasta llegar a la deformación, con el fin de lograr su efecto total. Transforma en una acción rectilínea lo que ordinariamente es discontinuo y está entremezclado con hechos carentes de pertinencia. El dramaturgo trabaja con la navaja de Ockham; no conserva nada que no sea estrictamente necesario y pertinente (¿dónde está la esposa de Lear?). Como arguye el doctor Johnson en su *Prefacio a Shakespeare*, «nada es esencial para la historia, excepto la unidad de acción». Si ésta se mantiene, ni siquiera los lapsos cronológicos sustanciales perjudicarán a la acción dramática. En efecto, las obras históricas de Shakespeare sugieren que la yuxtaposición de la longitud de tiempo representada en la acción con la longitud de tiempo necesaria para la representación es rica en consecuencias dramáticas.

La novela heredó estas complejidades y malentendidos, y es posible distinguir entre los novelistas cuyo sentido del tiempo les inclina hacia las convenciones épicas y los que perciben el tiempo a la manera dramática. Porque aun cuando la prosa narrativa es leída, más que recitada o representada, «una pieza teatral leída –como dice el doctor Johnson– impresiona como una obra de teatro representada». De igual modo, una novela leída influye en la imaginación como una acción vista. Por lo tanto, para el escritor de prosa narrativa, no menos que para el dramaturgo, el problema del tiempo real e imaginario es constante. La solución más ingeniosa y deliberada ha sido la de *Ulises*, donde el esquema temporal

de un día –y por ende dramático– le es impuesto a un material cuyas estructuras y asociaciones son claramente épicas.

Dostoievski percibió el tiempo como un dramaturgo. En sus cuadernos de notas para *Crimen y castigo* se preguntaba: «¿Qué es el tiempo?». Y contestaba: «El tiempo no existe; el tiempo es una serie de números, el tiempo es la relación de lo existente con lo no existente». Intuitiva era en él la concentración de acciones enmarañadas y numerosas en el más breve periodo de tiempo que pudiera conciliarse con la plausibilidad. Esta concentración contribuye señaladamente a una sensación de pesadilla, de gesto y lenguaje desprovistos de todo lo que suaviza y prolonga. Mientras Tolstói avanza como una marea, gradualmente, Dostoievski retuerce el tiempo en la estrechez y la contorsión; lo vacía de aquellos periodos de sosiego que pueden calmar o pacificar; deliberadamente, puebla la noche tan densamente como el día, para que el sueño no amortigüe la furia ni disipe los odios engendrados por el choque de los personajes. De Dostoievski son los días contraídos, alucinantes, y las «noches blancas» de San Petersburgo, no el amplio mediodía bajo el cual yace el príncipe Andréi en Austerlitz o los profundos espacios estrellados en que Levin encuentra la paz.

El hecho de que la primera parte de *El idiota* transcurra en veinticuatro horas, que la mayoría de los incidentes narrados en *Los demonios* abarque solamente cuarenta y ocho horas, y que todo menos el proceso, en *Los hermanos Karamázov*, suceda en cinco días, es tan central para la visión y el propósito de Dostoievski como lo es la aterradora brevedad del tiempo que separa a Edipo rey de Edipo mendigo. La celeridad con que a veces escribía Dostoievski –la primera parte de *El idiota* fue escrita en veintitrés días– era como la réplica física del vertiginoso ritmo de la trama de sus novelas.

La primera frase de *El idiota* fija el compás: «A las nueve de una mañana de finales de noviembre, durante un día de deshielo, el tren de Varsovia corría a toda velocidad hacia San Petersburgo». Por una de estas coincidencias esenciales para el planteamiento dostoievskiano, el príncipe Mishkin y Rogozhin están sentados uno frente al otro en el mismo vagón de tercera clase. Es una pro-

ximidad definidora, pues los personajes son dos aspectos de lo que era originariamente una sola figura compleja. Este empleo de los «dobles» es más refinado que en la anterior narración hoffmanesca de Dostoievski, *El doble*; no obstante, estos hombres son dobles. La separación de Mishkin y Rogozhin puede seguirse en las sucesivas vacilaciones en los borradores de la novela. Inicialmente, Mishkin es una figura ambigua, byroniana: un esbozo para el Stavrogin de *Los demonios*. En él (como en la médula misma de la metafísica dostoievskiana) el bien y el mal están entrelazados indisolublemente, y asociados con su nombre encontramos palabras como «asesinato», «violación», «suicidio», «incesto». En el que es, realmente, el séptimo esbozo de *El idiota*, Dostoievski pregunta: «¿Quién es él? ¿Un temible bribón o un misterioso ideal?». Luego la gran revelación relampaguea en la página del cuaderno: «Es un príncipe». Y algunas líneas más abajo: «¡¿Príncipe, inocente (con los niños)?!»[7]. Esto puede parecer decisivo. Sin embargo, el caso de Stavrogin y de Aliosha Karamázov muestran que en el lenguaje de Dostoievski este título principesco tiene connotaciones más bien ambiguas.

Mishkin es una figura compuesta; en él llegamos a discernir los papeles de Cristo, de Don Quijote, de Pickwick y de los santos locos de la tradición ortodoxa. Pero su parentesco con Rogozhin es inequívoco. Rogozhin es el pecado original de Mishkin. En la medida en que el príncipe es humano y, por lo tanto, heredero de Caín, los dos hombres son una pareja inseparable. Entran en la novela juntos y salen de ella hacia una condena común. En el intento de Rogozhin de asesinar a Mishkin hay la estridente amargura del suicidio. Su proximidad inextricable es una parábola dostoievskiana sobre la presencia necesaria del mal a las puertas del conocimiento. Cuando Rogozhin es separado del príncipe, éste

[7] Los recopiladores de los cuadernos de notas en la edición de la Pléiade observan que la palabra «príncipe» está escrita de una manera que sugiere que Dostoievski se dio cuenta de que había dado con un motivo central. Pero el título principesco no se atribuye todavía a Mishkin; más bien parece corresponder a un personaje secundario en la concepción original de la novela. Sólo gradualmente llegó Dostoievski a comprender que el príncipe no era otro que el mismo «idiota».

cae de nuevo en la idiotez. Sin la tiniebla, ¿cómo captaríamos la naturaleza de la luz?

En el compartimiento del tren viaja también «un hombre de unos cuarenta años, mal vestido, con aspecto de funcionario, nariz roja y cara llena de granos». Liébedev es uno entre la multitud de personajes menores, grotescos y agudamente individualizados con que Dostoievski rodea a sus protagonistas. Producto numeroso de la ciudad, acuden al menor signo de violencia o escándalo y son, a la vez, público y coro. Liébedev desciende del patético funcionario de *El capote* de Gógol y de Mr. Micawber, personaje que impresionó profundamente a Dostoievski. Como Marmeládov en *Crimen y castigo*, Lebiadkin en *Los demonios* y el capitán Sneguiriov en *Los hermanos Karamázov* (sus mismos nombres dan cuenta de la excesiva humillación), Liébedev se arrastra y adula, en espera de recompensa o degradación de manos de los ricos y poderosos. Él y su tribu viven como los parásitos que anidan en las melenas de los leones.

La única propiedad verdadera de Liébedev es una vasta provisión de chismes que suelta, durante los momentos iniciales de *El idiota*, a un ritmo de martilleo y sacudida que sugiere el del tren. Nos dice todo lo que necesitamos saber sobre los Yepanchin, con quienes Mishkin está lejanamente emparentado. Obtiene del príncipe un indicio de que la casa de los Mishkin es antigua y de alta nobleza (alusión velada, creo yo, a la ascendencia real de Cristo). Liébedev se entera del hecho de que Rogozhin ha heredado una fortuna. Cuenta habladurías sobre la hermosa Nastasia Filíppovna; hasta sabe de sus relaciones con Totski y de la amistad de éste con el general Yepanchin. Exasperado por las indiscreciones del hombrecillo, Rogozhin revela su propia furiosa pasión por Nastasia. La rapidez del diálogo y su vehemencia sin adornos nos llevan a través de lo que, en esencia, es un modo de exposición más bien tosco. Nos vemos literalmente impelidos a aceptar la convención básica de la dramática: la «publicación» por medio del diálogo de los más íntimos conocimientos y emociones.

Cuando el tren llega a San Petersburgo, Liébedev se incorpora al séquito de Rogozhin: una banda de bufones, fracasados y rufianes que viven de la demoniaca vitalidad y largueza de su dueño.

Que Liébedev no tenga nada mejor que hacer y que Mishkin carezca de hogar y casi no lleve equipaje son rasgos característicos del estilo dostoievskiano. Lionel Trilling observa que «en Dostoievski toda situación, por muy espiritual que sea, empieza con un rasgo de orgullo social y cierta cantidad de rublos»[8]. Esto es engañoso por cuanto sugiere ese determinante meollo de economía y relaciones sociales estables que encontramos, notablemente, en las novelas de Balzac. Raskólnikov necesita desesperadamente cierta cantidad de rublos, como también Dimitri Karamázov; y es absolutamente verdadero que la fortuna de Rogozhin desempeña un papel vital en *El idiota*. Pero el dinero en cuestión nunca se gana de una manera claramente definida; no lo proporciona la rutina atenuante de una profesión o la práctica de la usura en que los financieros de Balzac emplean sus energías. Los personajes de Dostoievski –hasta los más necesitados entre ellos– siempre tienen tiempo para el caos o para una complicación total e impremeditada. Están disponibles día y noche; nadie necesita ir y sacarlos de una fábrica o un establecimiento comercial. Sobre todo, su empleo del dinero es extrañamente simbólico y oblicuo... como el de los reyes. Lo queman o lo llevan sobre sus corazones.

Homero y Tolstói delimitan sus personajes con una «infinidad de objetos», tareas diarias y normas envolventes de la experiencia habitual. Dostoievski los reduce a un absoluto puro; pues en el drama el desnudo se enfrenta al desnudo. «Desde el punto de vista dramático –dice Lukács– todo personaje y todo rasgo psicológico de un personaje que no sean estrictamente exigidos por la dinámica viviente de la colisión deben considerarse superfluos.»[9] Este principio rige el oficio de Dostoievski; Mishkin y Rogozhin se separan en la estación y toman diferentes direcciones. Pero la «dinámica de la colisión» les obligará a moverse en órbitas cada vez más reducidas hasta que choquen y se reúnan en una catástrofe final.

Mishkin llega a la puerta de la casa del general Yepanchin «ha-

[8] L. Trilling, «Manners, Morals, and the Novel», *The Liberal Imagination*, Nueva York 1950.

[9] G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, *op. cit.*

cia las once». Las repetidas referencias a la hora merecen atención; a través de ellas el novelista ejerce cierto control sobre el ritmo alucinante de su narración. En la sala de espera, el príncipe, que ahora empieza a revelar la inocencia de su sabiduría, abre su alma ante un lacayo asombrado. Si hay en la comedia un modo susceptible de conmovernos con inenarrable tristeza, sin dejar, no obstante, de seguir siendo comedia, Dostoievski, en esta escena, lo domina como un maestro. Mishkin tiene la inmediatez de percepción de un ángel; ante él es barrido lo accesorio de la vida: la reticencia, el conocimiento gradual, las dilatorias y oscurecedoras tácticas del discurso. Todo lo que el príncipe toca se convierte no en oro, sino en transparencia.

Es conducido ante el general Yepanchin por el secretario de éste, Gavrila Ardaliónovich, o «Gania». Por otra de esas coincidencias propias del método dramático, aquel día Nastasia cumple veinticinco años y ha prometido anunciar si aceptará a Gania como marido. Por razones personales, el general favorece la unión. Nastasia ha dado a Gania una fotografía suya y él se la ha llevado a su patrón. El retrato –un recurso idéntico prepara la aparición de Katalina Nikoláevna en *El adolescente*– es una de esas «propiedades» físicas (la cruz de Mishkin, el cuchillo de Rogozhin) que anudan los diversos y desconcertantes cabos de la narración y les dan coherencia.

Mishkin mira el retrato y lo encuentra «maravillosamente hermoso». Parece percibir en él más de lo que ven quienes conocen realmente a Nastasia. Interrogado por su anfitrión, cuenta lo que oyó decir a Rogozhin en el tren aquella mañana. De nuevo nos impresiona el andamiaje de la exposición de Dostoievski por obvio y forzado; pero la tensión del diálogo y el juego constante de la inteligencia dramática sobre el material que ahora ya afecta muy intensamente a nuestras reacciones impide que esta impresión adquiera fuerza.

Los sentimientos de Gania hacia el proyectado matrimonio son ambiguos. Sabe que el plan ha sido ideado por Totski y el general por motivos siniestros y hasta repugnantes. Pero ambiciona las riquezas que depositarán en las manos de Nastasia sus protectores. Poco después de las dos y media Yepanchin sale de la estancia. Ha

prometido ayudar a Mishkin para que pueda ganarse la vida y le ha instado a que se aloje con la familia de Gania. El secretario y el «idiota» quedan solos con el retrato:

> –Es un rostro orgulloso, además, ¡terriblemente orgulloso! Yo... yo no puedo decir si es bondadosa o no lo es. ¡Oh, si fuera buena! ¡Esto haría que todo estuviese bien!
>
> –¿Y se casaría *usted* con una mujer como ésta, ahora? –prosiguió Gania, sin apartar sus ojos exaltados de la cara del príncipe.
>
> –Yo no puedo casarme –dijo éste–. Soy un inválido.
>
> –¿Cree usted que Rogozhin se casaría con ella?
>
> –¿Por qué no? Claro que sí, creo yo. ¡Se casaría con ella mañana! ¡Mañana se casaría con ella y la asesinaría dentro de una semana!
>
> Apenas acababa el príncipe de pronunciar estas palabras cuando Gania se estremeció tan terriblemente que el príncipe casi gritó.

Todo *El idiota* está latente en este diálogo. Mishkin ha vislumbrado el enfermizo y automutilador orgullo de Nastasia y está tratando de descifrar el enigma de su belleza. «Todo» iría bien, en efecto, si fuese «buena» (palabra que debemos tomar aquí en su totalidad teológica); pues las cualidades morales de Nastasia son las que finalmente determinan las vidas de los otros personajes. Gania ha sentido la enorme y poco convencional fuerza de la simpatía del príncipe por ella; oscuramente, comprende que la inocencia avanza directamente, sin trabas, hacia las soluciones radicales. La idea de una boda de Mishkin y Nastasia revolotea por las márgenes de su mente. El príncipe ha dicho la verdad al afirmar que no puede casarse; pero como ésta es una verdad material –una contingencia del mundo de los hechos– no ha de sujetarle necesariamente. Lo que hace estremecer a Gania no es el temor por la vida de Nastasia, sino su enfrentamiento con la clarividencia definitiva, con la profecía sin esfuerzo. El «idiota» predice el asesinato de Nastasia, pues ha percibido la realidad de su carácter y situación que Gania –que posee una notable inteligencia– no ha visto

del todo o ha suprimido de su conciencia aterrorizada. Que su solo gesto –el «terrible estremecimiento»– nos impulse a una reacción tan explícita y detallada indica el nivel dramático logrado en el diálogo.

Después se nos habla de la infancia de Nastasia y de sus anteriores relaciones con Totski. Aun a riesgo de resultar tedioso, destaco otra vez que la transmisión de «conocimientos anteriores» complicados le crea dificultades particulares al método dramático. El *dilemma* de la exposición en *El idiota* es importante precisamente porque, como hace notar Allen Tate, «el desarrollo de la trama es casi exclusivamente "escénico"»[10].

Totski proyecta casarse con una de las hijas de Yepanchin, y el matrimonio de Nastasia con Gania facilitaría las cosas. Hay, además, «un extraño rumor» de que el propio general Yepanchin está fascinado por Nastasia y que cuenta con la discreta complacencia de su secretario. Con esta insinuación se nos revelan todas las circunstancias importantes, menos una, de una situación tirante y hasta melodramática.

Cerca de la hora de la comida Mishkin es presentado a la señora Yepanchin y a sus tres hijas: Alexandra, Adelaida y Aglaia. Su lúcida inocencia encanta a las damas. Incitado por las preguntas de éstas, el príncipe narra, bajo un tenue velo novelesco, la famosa y horripilante historia de la ficticia ejecución de Dostoievski el 22 de diciembre de 1849. Un relato similar se inserta en varios de los cuentos y novelas de Dostoievski; parece obrar como una especie de sello que imprime al estilo dostoievskiano, en los momentos precisos, su marca característica. Como los gritos animales de Casandra en *Agamenón*, proclama que una temible verdad experimentada yace en el corazón del poema. Cuando Mishkin concluye su monólogo, Aglaia le desafía: «¿Y por qué nos contó usted eso?». Es una pregunta justa que anuncia los subsiguientes asaltos de la joven contra el misterio de la «simpleza» del príncipe.

Pero, en vez de contestar, el príncipe se enzarza en dos relatos más. Cuenta sus impresiones ante una ejecución (que ya había co-

[10] A. Tate, «The Hovering Fly», *The Man of Letters in the Modern World*, Nueva York 1955.

municado al lacayo, y por lo tanto al lector, en la antesala de Yepanchin). Por último relata una historia francamente dickensiana de seducción y perdón que pretende haber vivido durante su estancia en Suiza. Los motivos de Dostoievski para presentar estas historias sucesivas son algo oscuros; podría argüirse que el tema de la mujer caída y de los hijos convertidos por la comprensión y el amor nos prepara tanto para la asociación de Cristo con la figura de Mishkin como para el especial conocimiento de Nastasia por parte de éste. Pero Aglaia insiste (acertadamente, creo yo) en que hay algún «motivo» particular detrás de la conducta del príncipe y detrás de la elección de temas. Dostoievski no lo revela, y uno se pregunta si la prisa retórica con que se trata el material en este «conjunto de tres piezas» no proviene del autor más que del personaje. Esto resulta tanto más plausible si tenemos en cuenta cuán radicalmente cada uno de los temas tocados por Mishkin implicaba los recuerdos y obsesiones personales de Dostoievski.

Mirando a Aglaia, el príncipe dice que es «casi tan adorable como Nastasia Filíppovna». Ha aproximado los nombres de las dos mujeres peligrosamente y se ve obligado a hablar de la fotografía a la señora Yepanchin. Esta indiscreción pone frenético a Gania; por primera vez pronuncia la palabra «idiota». Se nos sugiere de pronto la idea –y la revelación es hecha enteramente a través del contexto dramático– de que Gania está atormentado no solamente por sus sentimientos ambiguos por Nastasia, a quien su familia desprecia, sino también por su amor por Aglaia. Gania ruega a Mishkin que entregue una nota a Aglaia, en la cual suplica que le dé alguna esperanza por pequeña que sea; si Aglaia tan sólo le mirase, estaría dispuesto a renunciar a Nastasia y a su ansia febril de riquezas. Aglaia muestra inmediatamente la nota a Mishkin y humilla al secretario en presencia de éste. Este acto sugiere su naciente interés por el «idiota» y la vena de crueldad histérica que fluye oscuramente en su temperamento.

Encolerizado por su propia humillación, Gania se vuelve hacia el príncipe y denigra su pretendida idiotez, pero cuando Mishkin lo reprende cortésmente, la furia de Gania se desvanece e invita al príncipe a su casa. El diálogo tiene aquellos bruscos cambios de humor en los que Dostoievski se deleitaba. El novelista tendía a

omitir las transiciones narrativas; pasaba del odio al afecto o de la verdad al disimulo, porque componía teatralmente y veía las expresiones faciales y los movimientos de sus personajes como si estuvieran recitando su papel en un escenario. Mientras caminan juntos, Gania mira furiosamente a Mishkin; su amistosa invitación fue hecha para ganar tiempo; el «idiota» todavía puede ser útil. Ahí está toda la representación física rodeando al lenguaje. Dostoievski es un ejemplo del novelista que debemos leer recurriendo constantemente a nuestra imaginación visual.

Ahora es por la tarde. La casa de Gania es una de aquellas torres de Babel dostoievskianas de cuyos húmedos aposentos sale un ejército de personajes como murciélagos deslumbrados. Los escribientes borrachos, los estudiantes sin un céntimo, las costureras muertas de hambre, las doncellas virtuosas pero en peligro y los niños de ojos muy abiertos, tienen un aire familiar. Son descendientes de Little Nell y de toda la galería dickensiana. Pueblan la novela europea y rusa desde *Oliver Twist* a Gorki. Duermen en «un viejo sofá... cubierto por una alfombra rota», comen gachas sin sustancia, viven bajo el terror de los caseros y prestamistas, se ganan la pitanza lavando ropa o copiando documentos legales y mantienen familias aterradoramente numerosas en hacinada lobreguez. Son los insignificantes condenados en el infierno de las grandes ciudades, infierno a través del cual Dickens y Eugène Sue condujeron a sus muchos discípulos. Lo que Dostoievski añadió a lo convencional fue la comedia más bien feroz que surge de la degradación y la idea de que en la narración, lo mismo que en las Escrituras, la verdad puede oírse más llanamente en boca de los niños.

Mishkin es arrojado a un enjambre de nuevos personajes: la madre de Gania, su hermana Varvara, su hermano Kolia –uno de esos adolescentes dostoievskianos misteriosamente perceptivos–, Ptitsin (admirador de Varvara), un tal Ferdischenko (un Micawber borracho) y el padre de Gania, el general Ivolguin. Esta última figura es una de las más humanas y bellamente redondeadas de *El idiota*; su presentación de sí mismo como «retirado e infortunado» establece el tono burlesco-heroico; sus recuerdos, que relata a todo el mundo, van desde la pura invención a las noticias de

los periódicos del día anterior; cuando es descubierto y acorralado por los hechos, este Falstaff de barrio se refiere al sitio de Kars y a las balas que recibió en el pecho. La presencia de Mishkin actúa como un catalizador; a su contacto los diversos personajes se inflaman con una especie de intensidad luminosa; su naturaleza –y ésta es su magia totalmente dramatizada– está abierta a toda influencia y es definida por las relaciones del príncipe con otros seres humanos; sin embargo, posee una identidad definida y sin fisuras.

Gania y su familia se acaloran por el asunto de la boda con Nastasia. Mishkin sale de la estancia y oye la campanilla de la puerta:

> El príncipe retiró la cadena y abrió la puerta. Retrocedió asombrado (...) pues allí estaba Nastasia Filíppovna. La reconoció inmediatamente por la fotografía que había visto. Sus ojos brillantes de cólera le miraron.

Éste es el primero de los *coups de théâtre* en torno a los cuales está construida la novela.

Dostoievski ha reunido a sus personajes para una «gran escena» (compárese con la reunión en la casa de Stavroguin en *Los demonios* y la conferencia en la celda del padre Zósima en *Los hermanos Karamázov*). El diálogo es interrumpido solamente por una que otra acotación. «Gania quedó inmovilizado de horror»; Varia y Nastasia cambian «miradas de extraño significado».

Gania está dividido entre la execración y la perplejidad. Su angustia llega al paroxismo cuando su padre entra en ropa de dormir y se pone a contar como propia una aventura relatada en los periódicos. Nastasia le hostiga cruelmente y pone en evidencia su mentira. Como a Aglaia, la histeria y la inseguridad en su propia naturaleza la impulsan a revelar las debilidades en las almas de los hombres. «En aquel momento se oyó un golpe tan fuerte en la puerta de entrada que pudo casi haberla echado abajo.» Segunda entrada de gran importancia. Rogozhin se presenta acompañado de una docena de rufianes y vagabundos a los que Dostoievski denomina «coro». Rogozhin llama «Judas» a Gania (se trata de imprimir en nuestras mentes los valores simbólicos relacionados con

Mishkin). Rogozhin ha venido para aprovecharse de la avaricia de Gania, para «comprarle» a Nastasia. Y si Gania «vende» a Nastasia por la plata de Rogozhin –esto es parte del sutil entramado de la acción–, habrá traicionado a Mishkin. Debe observarse que nuestras dificultades para percibir todos los niveles de la acción en una primera lectura son claramente comparables a las dificultades que experimentamos al oír por primera vez un complejo diálogo dramático en el teatro.

En el tono de Rogozhin alternan espasmódicamente un orgullo animal y una especie de tierna humildad. «¡Oh, Nastasia Filípovna! ¡No me eches!» Ella le asegura «con una expresión arrogante, irónica» que no tiene ninguna intención de casarse con Gania, pero le incita, no obstante, a que ofrezca por ella cien mil rublos. Horrorizada por esta «subasta», la hermana de Gania califica a Nastasia de «criatura sin ninguna vergüenza». Gania pierde la cabeza y está a punto de pegar a Varvara (Varia):

> pero de pronto otra mano agarró la suya. Entre él y Varia estaba el príncipe.
>
> –¡Basta, basta! –dijo éste, con insistencia, pero temblando de excitación.
>
> –¡Vas a atravesarte siempre en mi camino, maldito! –exclamó Gania; y, soltando a Varia, abofeteó al príncipe con toda su fuerza.
>
> De todos lados se levantaron exclamaciones de horror. El príncipe se puso mortalmente pálido; miró a los ojos de Gania con una extraña mirada de fiereza y reproche; sus labios temblaron y en vano trataron de formular algunas palabras; luego su boca se contrajo en una sonrisa incongruente.
>
> –Muy bien... yo no importo. ¡Pero no te permitiré que le pegues! –dijo por fin, tranquilamente. Luego, de súbito, incapaz de soportar más, se volvió hacia la pared y murmuró con voz entrecortada–: ¡Oh! ¡Cómo te avergonzarás de esto después!

Éste es, ciertamente, uno de los pasajes verdaderamente magníficos de *El idiota*... y de la historia del género novelístico. Mas

¿cómo pueden analizarse minuciosamente los efectos particulares cuando dependen, como en un poema o en una pieza musical, nada menos que de la obra total?

Con el instinto de un animal torturado, Gania ha comprendido que su verdadero adversario es el «idiota» y no Rogozhin. Quien está implicada en el choque entre ellos –aunque quizá ni Gania ni Mishkin tengan plena conciencia de ello– no es Nastasia sino Aglaia. El príncipe acepta la bofetada como lo haría Cristo, y Rogozhin completa el símbolo refiriéndose a él, unos momentos después, como «una oveja». Pero aunque el príncipe perdona, no puede evitar sentirse comprometido con el dolor y la humillación de Gania, porque a través de su comprensión intuitiva de Aglaia *está* comprometido. Su excesivo conocimiento es como un pecado, y una vez más notamos cómo la proximidad de Rogozhin aguza la inteligencia de Mishkin. La aflicción que le hace volverse hacia la pared es una mezcla sutil de la premonición de sus propias angustias futuras y de sus sentimientos hacia Gania. Tampoco debemos pasar por alto el amago de epilepsia en su «extraña y fiera mirada» y sus labios temblorosos.

Nastasia ha presenciado el incidente. «Nuevos sentimientos» se apoderan de ella (¿acaso Dostoievski nos está forzando un poquito?). Refiriéndose al príncipe, exclama: «¡Creo, realmente, que debo haberle visto en alguna parte!». Ésta es una maravillosa pincelada: apunta al misterioso parentesco del «idiota» con aquel otro príncipe que Nastasia ha visto que la miraba desde los iconos. Mishkin le pregunta si es verdaderamente la clase de mujer que aparenta ser. Nastasia le susurra que no lo es y se vuelve para marcharse. En aquel momento probablemente dice la verdad, pero es sólo una parte de la verdad. Rogozhin sabe el resto; en la dialéctica de su relación con Mishkin es necesario que los dos hombres alcancen mitades opuestas de la sabiduría. Rogozhin sabe qué más hay en Nastasia y lo valora en cien mil rublos. Acompañado de sus secuaces, se precipita afuera para obtener el dinero.

Recordando el apresuramiento y presión bajo la que fue compuesta esta primera parte de *El idiota*, uno se asombra de la precisión y seguridad del tratamiento que emplea Dostoievski. El gesto repentino –Gania abofeteando al príncipe, Shátov abofeteando

a Stavrogin, Zósima inclinándose ante Dimitri Karamázov– es un lenguaje irrevocable. Después del gesto viene un momento de silencio, y cuando el diálogo se reanuda, el tono y las relaciones entre los personajes han cambiado. La tensión es tan grande que existe siempre el riesgo de que se exceda el discurso y se pase a la acción: que se convierta en el golpe, el beso o el ataque epiléptico. Las palabras cargan el ambiente de energía y violencia latente. Los gestos, a su vez, son tan sobrecogedores que reverberan dentro del lenguaje, no como una realidad física narrada durante algún intervalo, sino como una explosiva imagen o metáfora liberada por la fuerza de la sintaxis (y me refiero a la sintaxis en sus más amplias connotaciones). De ahí el aire equívoco y alucinatorio de la manera dostoievskiana de expresar la acción física. ¿Estamos ante asuntos hablados o representados? Nuestras vacilaciones confirman hasta qué punto un diálogo dostoievskiano se hace dramáticamente concreto. El que el discurso se mueva y el movimiento hable corresponden a la esencia del drama.

Paso por alto los otros incidentes y complicaciones referentes a la familia de Gania. Hacia las nueve y media de la noche el príncipe Mishkin llega a la fiesta de Nastasia. Aunque llega sin invitación, es arrastrado por el remolino. El general Yepanchin, Totski, Gania, Ferdischenko y otros invitados esperaban con impaciencia la decisión de Nastasia sobre su matrimonio. Rogozhin deambula por algún lugar de la ciudad reuniendo una pequeña fortuna. La casa de Nastasia es característicamente dostoievskiana: «de decorado»; parece tener solamente tres paredes y está literalmente abierta al asalto tumultuoso de Rogozhin o a la silenciosa invasión del príncipe. Para pasar el tiempo opresivo, Ferdischenko propone «un nuevo y deliciosísimo juego» (que realmente se jugaba a veces en la década de 1860). Cada concurrente debe contar, por turno, «la peor acción de su vida». Totski observa agudamente que esta curiosa idea –Dostoievski la usa otra vez en su cuento gótico *Bobok*– es «sólo una nueva manera de fanfarronear». Le toca en suerte a Ferdischenko hablar en primer término y recuerda un pequeño robo del que permitió que se acusara a una desdichada camarera. Este tema obsesionaba al novelista; reaparece, de un modo más odioso, en *Los demonios.* Excitado por la promesa de

Nastasia de que revelará «cierta página» de su vida, Yepanchin cuenta su historia, la cual se deriva claramente de *La reina de picas* de Pushkin, que influyó en la anterior novela de Dostoievski, *El jugador*; luego, Totski confiesa una broma cruel que ocasionó indirectamente la muerte de un joven amigo.

Las tres historias contribuyen a espesar la atmósfera de sinceridad histérica en la que Dostoievski puede hacer verosímil el clímax próximo; hay alegorías y especulaciones en miniatura sobre el más amplio tema del bien y del mal que aparece en la totalidad de la novela; y sirven de puente sobre lo que es, inevitablemente, un tenso momento carente de acción. Pero cuando Totski ha terminado, Nastasia, en vez de tomar su turno en el juego, interroga a Mishkin a bocajarro:

> –¿Debo casarme o no? Lo que usted decida, así será.
>
> Totski se puso blanco como una hoja de papel. El general estaba aturdido. Todos los presentes se sobresaltaron y aguzaron el oído. Gania permaneció pegado a su silla.

La prosa entre las líneas del diálogo es una especie de taquigrafía escénica. Simplemente, fija a los actores en la posición correspondiente. Como dice Merezhkovski: «El relato no es del todo un texto, sino, por decirlo así, pequeños paréntesis, notas sobre el drama (...) es la disposición de la escena, la indispensable tramoya teatral; cuando entran los personajes y empiezan a hablar, entonces, por fin, comienza la obra»[11].

> –¿Casarse con quién? –preguntó el príncipe, débilmente.
>
> –Con Gavrila Ardaliónovich Ivolguin –dijo Nastasia, firme y claramente.
>
> Hubo unos segundos de silencio mortal. El príncipe intentó hablar, pero no pudo articular palabra; un gran peso parecía oprimir su pecho y sofocarle.
>
> –¡N... no! ¡No se case con él! –murmuró al fin, jadeando.

[11] D. S. Merezhkovski, *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski*, *op. cit.*

Nastasia explica que somete su destino al «idiota» porque es el primer hombre que ha encontrado en su vida dotado de «una real franqueza de espíritu». Aunque es esencial para la paradoja de la novela –la ecuación entre inocencia y sabiduría–, la declaración de Nastasia es injusta. La integridad de Rogozhin es una réplica de la de Mishkin y casi igualmente absoluta. Su nombre de pila, Parfen, significa «virginal». Al oír la sentencia del príncipe, Nastasia rompe sus ligaduras. No tomará el dinero de Totski, no aceptará las perlas del general Yepanchin ... ¡Que se las regale a su esposa! Mañana empezará una nueva vida:

> En aquel momento se oyó el sonar furioso de la campanilla y un fuerte golpe en la puerta... exactamente igual al que sobresaltó a los reunidos en la casa de Gania por la tarde.
>
> –¡Ah, ah! ¡He aquí por fin el desenlace, a las doce y media! –exclamó Nastasia Filíppovna–. Siéntense, caballeros, se lo ruego. Está a punto de suceder algo.

Los acontecimientos que empezaron a las nueve de aquella mañana avanzan hacia un *dénouement* melodramático. Lo que sigue (que justifica de nuevo una lectura atenta) se cuenta entre los episodios más teatrales de la narrativa moderna.

Rogozhin entra, «fiero» y «ofuscado». Trae los cien mil rublos, pero se acobarda ante Nastasia «como si esperara su sentencia». Para Nastasia su rudo ofrecimiento tiene la virtud de la sinceridad. Es la manifestación sin tapujos de una convención sexual a la que se someten Totski y Yepanchin, pero que tratan de disimular con modales refinados. La crítica social que hace Dostoievski aquí es tanto más clara por cuanto está implícita. Nastasia se vuelve hacia Gania, cuyo servilismo, subrayado por el hecho de que permanezca paralizado en su silla, la enfurece. Para hacer todavía más abyecto el consentimiento de Gania al proyectado matrimonio, se proclama «la amante de Rogozhin». «¡Ni siquiera Ferdischenko me aceptaría!», exclama. Pero este Micawber tiene buen ojo. Le dice tranquilamente que Mishkin la aceptaría. Tiene razón. El príncipe declara:

–(...) Considero que usted me honraría a mí, no yo a usted. No soy nadie. Usted ha sufrido, ha pasado por el infierno y ha salido pura de él, y esto es mucho.

La réplica de Nastasia, cuando dice que tales ideas «proceden de las novelas» y que Mishkin necesita «una niñera, no una esposa», es exacta y debería ser decisiva, mas pasa inadvertida en el creciente tumulto. Para dar valor al ofrecimiento del príncipe, Dostoievski recurre a un ardid que ya resultaba manido hasta en el melodrama popular de la época. El «idiota», que por la mañana tuvo que pedir prestados veinticinco rublos a los Yepanchin, saca una carta de su bolsillo y revela que es el heredero de una gran fortuna. Aunque insostenible temática o racionalmente, el golpe, sin embargo, lo «salva» la intensidad del ambiente, la atmósfera es tan extrema, los límites de la conducta han llegado tan cerca del absurdo, que aceptamos la metamorfosis del indigente en príncipe como aceptaríamos un giro de un escenario giratorio.

Nastasia es presa de un brusco acceso de risa, orgullo e histeria: la distinción entre los matices de los sentimientos se mantiene. Está fuera de sí por la aparente felicidad de convertirse en una princesa que podrá vengarse de Totski o poner en la calle al general Yepanchin. Dostoievski no tiene igual en esta clase de monólogo medio delirante en el cual un ser humano danza en torno a su propia alma. Por fin Rogozhin comprende, y la sinceridad de su deseo es inequívoca:

Se retorcía las manos; un gemido salió de las profundidades de su alma.

–¡Renuncia a ella, por Dios! –dijo al príncipe.

Mishkin sabe que la pasión de Rogozhin es más fuerte y, en el sentido físico, más auténtica que la suya. Pero una vez más se dirige a Nastasia:

–Es usted orgullosa, Nastasia Filíppovna, y quizá ha sufrido realmente tanto que se imagina que es una mujer desesperadamente culpable.

Pero quizá no. Su sentido de la abyección parece exceder a los hechos. El príncipe se pregunta si el orgullo no alcanzará su más refinado placer con la autocondena, y toca así uno de los *leitmotiv* de la psicología dostoievskiana. La tranquila claridad de esta observación saca a Nastasia de su éxtasis irrazonable. Se levanta del sofá de un salto:

> –...¿Me ha creído capaz de aceptar esta proposición, de malograr la vida de este inocente? –exclamó–. Eso está bien para Totski, no para mí. A él le gustan los niños.

Se refiere, con cruel malicia, al hecho de que Totski mostró por primera vez su interés erótico por ella cuando era una niña. Proclamando que ya no le queda ningún sentido de la vergüenza, que ha sido «la concubina de Totski», Nastasia ruega al príncipe que se case con Aglaia. Dostoievski no nos dice cómo pudo llegar a tal idea. ¿Está cediendo, con ciega lucidez, a su aversión hacia Gania? ¿Ha oído algo sobre la impresión que el «idiota» ha causado en casa de Yepanchin? No lo sabemos. Aceptamos el hecho de que en el furor de la acción los personajes experimenten momentos de total lucidez. El mismo lenguaje está manifestando sus secretos.

Rogozhin está convencido de que ha ganado la partida y desfila en torno a su «reina», jadeante de fatiga y deseo. Mishkin llora y Nastasia trata de consolarlo con el espectáculo de su propia vileza. Pero aún tiene que arreglar cuentas con Gania y sus protectores. Esta noche se ha arrastrado sobre mucha inmundicia espiritual para obligar a otro ser humano a arrastrarse físicamente. Arrojará al fuego los cien mil rublos de Rogozhin; si Gania los retira, son suyos.

Dostoievski conjura los últimos poderes de la oscuridad, y la escena constituye una lectura torturante. Quizá su fuente está en la balada *El guante*, de Schiller. Es bien curioso que tenga su analogía en un incidente que sucedió realmente en la casa de una *demi-mondaine* de París en la década de 1860. Aquella dama recibió a un admirador a quien despreciaba, le ordenó formar un círculo con billetes de mil francos y le permitió hacerle el amor sólo mientras durasen las llamas.

Los invitados de Nastasia se sienten fascinados por la ordalía. Liébedev no puede dominarse. Metería la cabeza en el fuego. Grita: «Tengo una pobre mujer inválida y trece hijos. Mi padre murió de hambre la semana pasada». Miente, pero su voz es como el lamento de los condenados. Gania permanece de pie, inmóvil, con una sonrisa imbécil en sus «labios blancos, como de muerto». Solamente Rogozhin se muestra alegre; ve en esta tortura la prueba del espíritu salvaje y la excéntrica soberanía de Nastasia. Ferdischenko se ofrece a sacar el dinero del fuego con los dientes. Con la fuerte sugerencia de animalidad que contiene, esta proposición intensifica la bestialidad moral y psicológica de la escena. Ferdischenko trata de arrastrar hacia el fuego a Gania, pero éste le empuja y se dispone a salir de la estancia; apenas ha dado unos pasos, se desmaya. Nastasia recobra el fajo de billetes y proclama que son de Gania. El acto y la agonía (nuestras teorías del teatro se basan en el parentesco de la raíz de las dos palabras) llegan a un final. Nastasia grita: «¡Vamos, Rogozhin! Adiós, príncipe. He visto al hombre por primera vez en mi vida».

Cito esa frase como reto a mi propósito. En ningún lugar de la novela se muestra más impropio el intento de trabajar con traducciones. Tanto en la versión inglesa de Constance Garnett como en el texto francés preparado por Mousset, Schloezer y Luneau, se dice: «He visto *un* hombre por primera vez en mi vida.» Esto incluye un sentido aceptable: Nastasia rinde homenaje al príncipe Mishkin; comparados con él, los otros seres humanos le parecen brutos e incompletos. La otra interpretación (que me sugirió un erudito ruso) ofrece explicaciones más ricas y pertinentes. En aquella espeluznante noche, Nastasia ha visto literalmente *al hombre* por primera vez; ha presenciado extremos de nobleza y de corrupción; se le ha mostrado adónde puede llegar la naturaleza humana.

Nastasia y Rogozhin se precipitan afuera entre clamorosas despedidas. Mishkin corre tras ellos, salta sobre un trineo y sale en persecución de las troicas que huyen. Yepanchin, cuyo espíritu taimado empieza a reflexionar sobre la fortuna del príncipe y la imperativa insinuación de Nastasia de que debería casarse con Aglaia, trata en vano de retenerle. El caos y la conmoción amai-

nan. En uno de esos epílogos que suceden al alba, tan característicos de la escena romántica, Totski y Ptitsin vagan, de regreso a sus casas, comentando la extravagante conducta de Nastasia. Cuando cae el telón, se ve a Gania tendido en el suelo con el chamuscado dinero a su lado. Los tres protagonistas del drama corren velozmente por la carretera de Ekaterinhof y el sonido de los cascabeles de las troicas se pierde la lejanía.

Así son las primeras veinticuatro horas del príncipe Mishkin en San Petersburgo. Añadiré, sin proponerme juzgar si el hecho es significativo, que esta parte de *El idiota* fue escrita mientras el novelista sufría dos ataques de epilepsia particularmente violentos.

Un estudio, incluso parcial, del texto demuestra que Dostoievski pensaba que la forma dramática era la más cercana a la realidad de la condición humana. Trataré a continuación de precisar esta hipótesis mostrando cómo realizaba su punto de vista trágico a través de la técnica y las convenciones del melodrama. Pero los principios básicos son evidentes en esta primera parte de *El idiota*. Se establece la primacía del diálogo; se llega de modo similar a las «culminaciones episódicas» (para emplear la expresión de Allen Tate): tanto en la casa de Gania como en la fiesta de Nastasia los elementos de la acción y la retórica se usan de igual manera. Encontramos un coro, dos entradas importantes, un gesto culminante –la bofetada y la prueba del fuego– y un mutis ideado para detener el ritmo del drama con la máxima eficacia. Con su estilo directo y su plenitud de energía (lo cual, como nos harían observar los críticos rusos, no es lo mismo que la gracia verbal), el diálogo dostoievskiano corresponde a las sensibilidades y tradiciones del teatro. «A veces –observa Merezhkovski– parece que si no escribió tragedias fue sólo porque la forma exterior de la narración épica, la de la novela, era casualmente la que prevalecía en la literatura de su tiempo, y también porque no existía un escenario trágico digno de él y, lo que es más, porque no había espectadores dignos de él.»[12] Yo sólo estoy en desacuerdo con el calificativo de «narración épica».

El empleo y el dominio de los recursos dramáticos por Dos-

[12] Ibid.

toievski nos llevan a la comparación entre su genio y el de Shakespeare. Es difícil sostener esta comparación a menos que uno retroceda desde el efecto y admita, al principio, la inmensa diferencia en los medios específicos. Queda sobrentendido, creo, que Dostoievski lograba, por medio de su manejo de los modos dramáticos, situaciones trágicas concretas y niveles de conocimiento de los motivos humanos que nos hacen pensar más en los logros shakespearianos que en los de otros novelistas. Y aunque es estrictamente imposible comparar los versos de Shakespeare con la prosa dostoievskiana, puede afirmarse que para ambos escritores el diálogo era el medio esencial de realización. La comparación con Shakespeare hubiera sido apreciada por el novelista, quien escribió en los cuadernos de apuntes para *Los demonios* que el «realismo» de Shakespeare –como el suyo– no se limitaba a la mera imitación de la vida cotidiana: «Shakespeare es un profeta, enviado por Dios para proclamarnos el misterio del hombre y del alma humana». Sin duda este juicio apunta a la imagen que tenía Dostoievski de sí mismo. El contraste con la condena de Shakespeare por Tolstói es en todos los aspectos ilustrativo.

De igual manera son adecuadas –aunque no tanto– las analogías propuestas entre Dostoievski y Racine. Es verdad que ambos escritores expresaron a través de la acción y la retórica dramática una comparable agudeza de penetración en las sombras y la variedad de la conciencia. Racine y Dostoievski dieron encarnación dramática concreta a su rara teoría del espíritu y fueron capaces de expresar por medio del conflicto de la razón y la argumentación sus suposiciones sobre las máscaras del inconsciente.

La imperfecta autoridad de tales comparaciones se deriva del reconocimiento de que en las novelas de Dostoievski hay valores, concepciones y procedimientos de acción de un tipo que proviene de la literatura occidental después de la desaparición de la tragedia isabelina y neoclásica. Dostoievski puede ser considerado como un «dramaturgo» en la tradición eminente. Poseía un instinto infalible para el tema dramático. Sacrificaba a la unidad de acción el menor requisito de la verosimilitud. Avanzaba con un soberano desdén por las improbabilidades, coincidencias y vulgaridad de los recursos melodramáticos. Lo único que le importaba era la verdad

y el esplendor de la experiencia humana a la luz ardiente del conflicto. Y la expresión directa, de espíritu a espíritu o de alma a yo, era su recurso constante.

IV

Estructuralmente, *El idiota* es la más sencilla de las novelas de Dostoievski. Avanza con una claridad lineal desde el prólogo y la profecía de la ruina de Mishkin hasta el asesinato real. La novela plantea, de una manera ejemplarmente directa, la antigua paradoja del héroe dramático. El príncipe es, a la vez, inocente y culpable; confiesa a Evgueni Pávlovich: «Soy culpable y lo sé... ¡lo sé! Probablemente tengo culpa en todo... no sé bien cómo... pero tengo culpa, indudablemente». El *crimen* de Mishkin consiste en el exceso de compasión más allá del amor, pues así como hay una ceguera de amor *(El rey Lear)*, hay también una ceguera de piedad. El príncipe «ama» a Aglaia y a Nastasia y, sin embargo, su amor no tiene por objeto a ninguna de las dos. Como símbolo del trágico devenir de las cosas, este tema de la dispersión del amor entre tres personajes fascinaba a Dostoievski. Se manifiesta en la trama central de *Humillados y ofendidos* (libro que es en muchos aspectos un esbozo preliminar de *El idiota*) y es explorado más extensamente en *El eterno marido*, en *Los demonios* y en *Los hermanos Karamázov*. Dostoievski creía que es posible amar a dos seres humanos con mucha intensidad y de una manera que no excluya a ninguno de los dos. Veía en esto no una perversión sino una sobreabundancia de la capacidad de amar. Pero si la calidad de la misericordia no se ve afectada por la amplitud de la aplicación, la calidad del amor sí.

La presentación de estos temas en forma dramática, en una forma en que los únicos agentes son el discurso directo y la acción física, crea obvias dificultades. Al tratar de concretar la naturaleza del amor de Mishkin, al planear para ello actuaciones dramáticas apropiadas, Dostoievski privó a aquel amor de su base física. El «idiota» es el amor encarnado, pero el amor mismo no se hace carne en él. En varios momentos de la novela Dostoievski casi llega a decirnos claramente que Mishkin es un inválido incapaz de la pa-

sión sexual en el sentido ordinario. Sin embargo, deja que nosotros y los otros personajes de la novela lo averigüemos. Aglaia y Nastasia, en ciertos momentos, tienen conciencia de las limitaciones del príncipe; pero otras veces no, y consideran evidente la posibilidad del matrimonio. La ambigüedad se complica por la asociación de Mishkin con Cristo. Para esta asociación el motivo de la pureza es esencial. Pero si se nos manifestara de una forma clara, no podríamos evitar la incredulidad en nuestra interpretación de la trama. Como plantea Henri Troyat en su *Dostoïevski*, la impotencia del príncipe se manifiesta no tanto a través de sus alusiones específicamente eróticas como en una incapacidad general para la acción: «Cuando trata de actuar se equivoca... No ha sabido adaptarse a la condición humana. No ha logrado llegar a ser un hombre».

Esta situación plantea problemas técnicos y formales que *El idiota* no resuelve del todo. Cervantes encontró una solución verdaderamente convincente: la naturaleza platónica del amor de Don Quijote es un ejemplo no de privación sino de virtud en la acción; la «irrealidad» que califica las relaciones de Don Quijote con otros seres humanos es el recurso positivo de la fábula y no, como en *El idiota*, un principio oculto que aparece en la estructura de la novela en cualquier momento. El mismo Dostoievski aceptó de nuevo el desafío en *Los hermanos Karamázov*. La transición de Aliosha del estado monacal al mundo es la réplica en acción de su cambio psicológico; su condición de monje y hombre, le confieren una humanidad total.

Durante largo tiempo Dostoievski no pudo encontrar una conclusión apropiada para *El idiota*. En una versión, Nastasia se casa con Mishkin; en otra, huye a un burdel la víspera de la boda; en una tercera, se casa con Rogozhin; y todavía en otra variante se hace amiga de Aglaia y propicia el matrimonio de ésta con el príncipe; hay incluso indicaciones de que Dostoievski consideró la posibilidad de hacer de Aglaia la amante de Mishkin. Estas vacilaciones indican la profunda fecundidad de su imaginación. Al contrario de Tolstói, cuyo inexorable y omnisciente control sobre sus personajes es semejante al del poder de Dios sobre el hombre, Dostoievski, como todos los verdaderos dramaturgos, parecía escuchar

con un oído interior la independiente e imprevisible dinámica de la acción. Cuando le seguimos a través de sus cuadernos de apuntes, observamos cómo Dostoievski permite que sus diálogos y encuentros se resuelvan por sus propias leyes y potencialidades inherentes. Miguel Ángel hablaba de liberar la forma del mármol al que es inmanente. Lo que para él eran el grano y los imperceptibles repliegues del material, eran para Dostoievski las energías y afirmaciones latentes en un personaje dramático. A veces el juego de las fuerzas es tan libre que percibimos una cierta ambigüedad de propósito (¿son de hombres o de mujeres las espaldas a medio terminar de las figuras reclinadas en la capilla de los Medici?). Al releer una novela de Dostoievski, como al ver la nueva representación de una obra de teatro que conocemos desde hace mucho tiempo, tenemos de nuevo la sensación de que algo inesperado va a suceder.

Así, pues, la tensión en una escena dostoievskiana se deriva del hecho de que las soluciones posibles y la relación entre ellas rodean literalmente el texto. Los personajes parecen admirablemente libres de la voluntad de su creador y de nuestras previsiones. Consideremos el episodio de la casa de Nastasia, donde los cuatro personajes «principales» están reunidos en un momento decisivo, y comparémoslo con el gran cuarteto en el clímax de *La copa dorada* de Henry James.

En su notable interpretación de esta novela, Marius Bewley señala la organización claramente teatral del encuentro de Maggie y Charlotte en la terraza de Fawns. Aduce certeramente la soberbia economía del desarrollo y cita los sobrentendidos del ritual formal que James intensifica con su encubierta referencia a la traición a Cristo en otro huerto. Hay aspectos fascinantes que se pueden comparar con *El idiota.* En ambos casos, dos mujeres se empeñan en un duelo cuyo desenlace va a determinar, en efecto, sus vidas. En ambas escenas los dos hombres implicados en el asunto están tremendamente presentes y sin embargo inmóviles. Marcan el terreno donde ha de tener lugar el duelo. Son como personajes secundarios armados, desesperadamente comprometidos pero momentáneamente neutrales. Ambos novelistas disponen su escenario con gran cuidado. James caracteriza el estado mental de Maggie

como el «de una actriz cansada»; se refiere a los personajes como «figuras que ensayan una comedia», y da a la escena su intensidad mimética haciendo que las dos mujeres se encuentren junto a una ventana iluminada a través de la cual observan a los dos hombres. El capítulo está organizado en torno a la dualidad de luz y sombra; la insinuación de Charlotte –«la espléndida, resplandeciente y ágil criatura se hallaba fuera de la jaula»– está marcada por su transición de los espacios de luz a las zonas de sombra. Dostoievski sugiere la misma polaridad: Aglaia está envuelta «en una capa clara», mientras que Nastasia va toda de negro. (Una oposición similar entre «cuervo» y «rubio» marca el conflicto en la escena culminante del *Pierre* de Melville, donde también vemos un cuarteto de personajes yuxtapuestos en cruz.) James comenta:

> Reinaba (...) durante aquellos momentos vertiginosos esa fascinación de lo monstruoso, esa tentación de lo horriblemente posible que tan a menudo descubrimos por su explosión súbita, a no ser que vaya más allá, en inexplicables retiradas y reacciones.

Pero mientras Maggie, al no optar «ni por el grueso de un cabello» por la sinceridad, evita «lo monstruoso», Nastasia y Aglaia ceden a «esa tentación de lo horriblemente posible». Se empujan mutuamente hacia una serie de medias verdades de las que no hay más salida que la desgracia.

El estado de ánimo de Nastasia varía bruscamente durante la escena: pasa de la aspereza a la chanza y del *pathos* a la furia desatada. Dostoievski transmite la enorme riqueza de posibilidades latentes en el encuentro. Llegamos a comprender que podría tomar numerosas direcciones totalmente distintas y que las violencias de la retórica que llevan a la catástrofe podrían –a no ser por un giro final– haber conducido a la reconciliación. En el complejo de fuerzas, el diálogo obra como la nota dominante; mas por encima y por debajo de él deberíamos oír esas otras notas que dio Dostoievski en sus borradores sucesivos y que los personajes siguen dando en su libertad esencial. (Hablamos, ¿no es cierto?, de un «texto vivo».)

Aglaia ha ido a decir a Nastasia que Mishkin le tiene afecto solamente por compasión:

–Cuando le interrogué sobre usted, me dijo que hacía mucho tiempo que había dejado de amarla, que su mismo recuerdo le era una tortura, pero que la compadecía, y que cuando pensaba en usted sentía su corazón traspasado. Debo decirle a usted que nunca en mi vida he encontrado un hombre que le iguale por la noble sencillez de su alma y por su franqueza sin límites. Comprendí que todo aquel que quisiera podría engañarle, y que él perdonaría inmediatamente al que le hubiese engañado; y fue por esto por lo que llegué a amarle.

Aunque su amor por el príncipe se había mostrado durante el ataque epiléptico sufrido por éste en casa de los Yepanchin, ésta es la primera vez que Aglaia lo declara abiertamente. El eco del discurso de Otelo a los senadores es deliberado; en sus borradores, Dostoievski anota que la declaración de Aglaia debe contener algo de la serena sencillez del moro. Pero en ambos casos la sencillez raya en la ceguera. Mishkin se engaña más él mismo que los otros; en él la separación del amor y la piedad es demasiado inestable para sostener el lúcido retrato que de él hace Aglaia. Siendo la más madura de las dos mujeres, Nastasia lo sabe y lo explotará brillantemente; de ahí su insistencia en que Aglaia siga hablando. Adivina que la joven literalmente «se delatará» en un oscuro frenesí. Aglaia cae en la trampa que le tiende el silencio de Nastasia. Ataca la vida privada de Nastasia y la acusa de vivir en la ociosidad. Esta estocada inoportuna, como una súbita falta de precisión en la esgrima, le permite vengarse a Nastasia, quien replica: «Y usted no vive en la ociosidad?».

Esto trae a un primer plano la crítica social latente pero no desarrollada en *El idiota.* Nastasia sugiere que la pureza de Aglaia procede de su riqueza y de su posición social, lo cual implica que su propia degradación proviene de circunstancias sociales. Arrastrada por la creciente cólera y por la conciencia de que ya no pisa terreno firme, Aglaia espeta a su rival el nombre de Totski. Nas-

tasia ahora se enciende de furia, pero es la furia de la razón y rápidamente se impone en la discusión. Aglaia grita: «Si usted hubiese querido ser una mujer honrada, habría trabajado de lavandera». Esta «lavandera» en ruso pertenece al registro coloquial y, según el sentido que Dostoievski le da en sus cuadernos de apuntes, sugiere que el ataque de Aglaia es directo y cruel; parece jugar al equívoco con la idea del burdel; si Nastasia fuese honrada viviría completamente según su papel. El ataque resulta más sañudo si pensamos que la misma Nastasia había predicho que podría hacerse «lavandera», en la loca alegría de su huida con Rogozhin.

Pero Aglaia ha colmado la medida. Mishkin exclama con profunda aflicción: «¡Aglaia, no! Esto es injusto». Su queja es la señal de la victoria de Nastasia. Con esa capacidad de cabal realización que siempre nos deja aterrados, Dostoievski añade en la frase siguiente que «Rogozhin no sonreía; escuchaba cruzado de brazos y con los labios apretados». Aguijoneada por Aglaia, Nastasia consigue un triunfo que no previó y que tal vez ni siquiera deseó. Arrebatará a Mishkin a la hija del general Yepanchin. Al hacerlo, firma su propia sentencia de muerte. Aquí predomina de nuevo una trágica filosofía de la experiencia; en los grandes duelos de la tragedia no hay victoria, sino únicamente diversos grados de derrota.

Nastasia pasa al ataque. Explica a Aglaia por qué se ha producido toda esta intolerable escena:

> –Usted quiso convencerse por sus propios ojos de a quién ama más de las dos, a mí o a usted, porque es terriblemente celosa.
>
> –Él me ha dicho que la odia –murmuró Aglaia, casi inaudible.
>
> –¡Es posible, es posible! No soy digna de él, lo sé. Pero de todas maneras creo que usted miente. Él *no puede* odiarme y no puede habérselo dicho.

Tiene razón, y la mentira de Aglaia (en la que es tan manifiesta su debilidad) provoca que Nastasia muestre su poder. De momento, dice a la joven que se lleve a Mishkin. Pero la venganza y

una especie de capricho desesperado prevalecen. Ordena al príncipe que elija entre las dos:

> Tanto ella como Aglaia permanecían como a la expectativa y ambas miraban al príncipe como locas.
>
> Pero él quizá no comprendía toda la fuerza de ese reto; ciertamente no. Sólo podía ver el pobre rostro desesperado que, como había dicho a Aglaia, «había traspasado su corazón para siempre». No podía soportarlo más, y con una mirada de súplica mezclada de reproche, se dirigió a Aglaia señalando a Nastasia:
>
> –¿Cómo puedes? –murmuró–. ¡Es tan desdichada! Pero antes de que pudiera pronunciar otra palabra, la terrible mirada de Aglaia le dejó mudo. En aquella mirada había un sufrimiento tan terrible y un odio tan mortal que lanzó un grito y se precipitó hacia ella; pero era demasiado tarde.

En cuanto a la intensidad del conflicto y la totalidad del propósito, hay poca diferencia entre James y Dostoievski. Pero el efecto de las dos escenas es completamente distinto. Cuando Maggie y Charlotte vuelven a la luz y los dos hombres se reúnen con ellas, la resistencia de James al melodrama logra una sensación de convincente realidad. Las presiones largamente acumuladas y detalladas ante nosotros en el curso del minucioso relato se han liberado a través del más angosto de los canales; retenemos el aliento por temor a que una de las dos mujeres se desvíe, aunque sólo sea por un instante, hacia uno de los usos de la retórica o el gesto que están fuera del límite exacto del estilo de James. Nada de esto ocurre, y nuestra reacción es de orden musical o arquitectónico: una serie de formas armónicas se ha resuelto dentro de los estrictos dictados de la forma; un área de espacio y luz ha sido definida por el esperado arco.

Dostoievski, al contrario, cae en todas las tentaciones del melodrama. No sabemos hasta el último momento si Nastasia cederá el príncipe a su rival, si Rogozhin intervendrá, si el príncipe elegirá entre las dos mujeres. Cada una de estas alternativas está justificada por el carácter de los personajes. Y se supone, creo, que debe-

mos considerar todas esas posibilidades mientras leemos el texto. En *La copa dorada* la sorpresa proviene de la exclusión de todo lo tangencial; nuestra satisfacción se produce porque comprendemos que «las cosas no podían ser de otro modo». Los momentos culminantes de *El idiota* son momentos de sacudida. Predestinados (sólo existen en el papel), los personajes, no obstante, comunican esa sensación de vida espontánea que constituye el milagro particular del drama.

El final de la escena es teatro puro. Nastasia se proclama dueña del campo:

> –¡Mío, mío! –gritó–. ¿Se ha ido la orgullosa señorita? ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! –reía histéricamente–. ¡Y se lo había cedido! ¿Por qué... por qué lo hice? ¡Loca! ¡Loca! ¡Vete, Rogozhin! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Aglaia ha huido y Rogozhin se va sin pronunciar palabra. El príncipe y su «ángel caído» quedan juntos, presa de un caótico arrobamiento. Él acaricia el rostro y el cabello de Nastasia como si fuese un «niño». La imagen es la de una *pietà* a la inversa. Ahora es Nastasia, la encarnación de la voluntad y de la inteligencia, quien yace desmadejada, mientras el «idiota» la contempla con silenciosa sabiduría. Como sucede a menudo en la tragedia, hay un interludio de paz –un armisticio con el desastre– entre los acontecimientos que han hecho inevitable el desastre y el final trágico. Así, Lear y Cordelia permanecen gozosamente juntos entre sus enemigos asesinos. Ninguna escena del género novelesco comunica más bellamente una sensación de calma transitoria después de la furia. Tal vez deberíamos añadir que Dostoievski prefería *El idiota* a todas sus demás obras.

V

El estudio de los apuntes y borradores de la novela resulta profundamente revelador. Podemos descubrir en ellos los primeros vagos impulsos del recuerdo y la imaginación. Podemos ver las lis-

tas de nombres y lugares que los novelistas parecen usar como fórmulas de encantamiento para conjurar a los vagos demonios a partir de los cuales construyen a los personajes. Podemos seguir las direcciones falsas, las soluciones prematuras y el proceso de laborioso abandono que precede a la revelación. En los cuadernos de apuntes de Henry James, el yo y la percepción crítica entablan un diálogo fascinante; pero es un diálogo que ya muestra el sello y el acabado del arte. En las colecciones de papeles, cuadernos de apuntes y fragmentos publicados por las bibliotecas y archivos soviéticos, se halla en bruto la materia prima de la creación en el crisol. Como las cartas y borradores de Keats o las pruebas de imprenta corregidas por Balzac, estos documentos nos permiten acercarnos al misterio de la invención.

Los borradores de *El idiota* son reveladores en muchos sentidos. Situado entre la abstracción y el chorro de la vida creadora, empleando una frase de D. H. Lawrence, Dostoievski hallaba aforismos extraordinarios. En los primeros esbozos de la doble figura Mishkin-Stavrogin, encontramos esta obsesiva observación: «Los demonios tienen fe, pero tiemblan». Es aquí, o en la afirmación aforística: «Cristo no comprendió a las mujeres» (de los cuadernos de apuntes para *Los demonios*), donde la comparación entre Dostoievski y Nietzsche es más adecuada. A veces Dostoievski anotaba al margen del argumento de su obra afirmaciones de su credo: «Sólo hay una cosa en el mundo: la compasión directa. En cuanto a la justicia, viene en segundo lugar.» Las notas para *El idiota* recuerdan constantemente que los motivos y temas de la narración dostoievskiana son siempre recurrentes (Proust sostenía que todas las novelas de Dostoievski podrían titularse *Crimen y castigo*). Tal como fue concebido originalmente, el «idiota» no solamente tenía muchas de las cualidades de Stavrogin, sino que estaba casado secretamente y era insultado en público precisamente igual que el protagonista de *Los demonios.* Hasta en algunas de las últimas versiones Mishkin está rodeado por un «club» de niños, que representan un papel importante en la trama y le llevan a revelar su verdadera naturaleza. Ésta es la historia de Aliosha en el epílogo de *Los hermanos Karamázov.* En la poética de la creación, lo mismo que en la naturaleza, parece haber una ley de conservación de la materia.

Son de particular interés los atisbos que se nos ofrecen de las fases inconscientes o semiconscientes de la composición literaria. Por ejemplo, vemos que Dostoievski anota repetidamente la frase: «Rey de los Judíos» o «Reyes de Judea». Sabemos que Petrashevski, a cuyo círculo el novelista se había adherido sin mucha convicción en 1848-1849, designaba a James de Rothschild como «el Rey de los Judíos» y decía que convertirse en «un Rothschild» habría de ser la ambición explícita del protagonista de *El adolescente*. En el contexto de los primeros borradores de *El idiota* las palabras parecen referirse a los usureros con los que Gania tiene tratos. En la novela misma, Gania emplea esta expresión sólo una vez, para designar sus ambiciones económicas. Pero al repetirse de tal modo bajo la pluma de Dostoievski, la frase probablemente le condujo, de forma subconsciente, a su reconocimiento del motivo de Cristo.

Además, a través de los borradores podemos enfrentarnos a la paradoja del «personaje independiente». Blackmur dice:

> Los personajes son un producto, una forma objetiva de la composición imaginativa, y su creación depende de las convicciones humanas más profundamente establecidas, tan humanamente llenas de errores, tan sobrehumanamente justas en ocasión del genio[13].

El producto final y su concreción son consecuencia de un esfuerzo creador de gran complejidad. Lo que en la versión definitiva aparece «tan sobrehumanamente justo» es el resultado de un proceso de exploración y contraataque en que se empeñan el genio del escritor y la naciente libertad o «resistencia» de su material. No solamente la concepción inicial de *El idiota* –los apuntes inspirados por el crimen de Olga Umetzki en septiembre de 1867– era completamente distinta de las versiones posteriores, sino que la novela continuó alterando su enfoque incluso cuando ya habían aparecido las primeras entregas en *El mensajero ruso* de Katkov. Los cambios parecen haber venido de adentro. Dostoievski no estaba preparado en absoluto para el papel asumido por Aglaia y luchó,

[13] R. P. Blackmur, «The Everlasting Effort», *The Lion and the Honeycomb*, *op. cit.*

a través de numerosos borradores y replanteamientos, contra la fatalidad del crimen de Rogozhin.

En su «Qu'est-ce que la littérature?», Sartre rechaza la idea de que un personaje imaginado posea, en algún sentido racional, «una vida propia»:

> Un escritor, pues, no encuentra nunca nada salvo *su* conocimiento, *su* voluntad, *sus* proyectos, en una palabra, a sí mismo; sólo capta su propia subjetividad (...). Proust no «descubrió» en ningún momento la homosexualidad de Charlus, puesto que lo había decidido antes de emprender su obra.

Las pruebas que tenemos de los productos de la imaginación no apoyan la lógica de Sartre. Aunque un personaje es, en efecto, una creación de la subjetividad de un escritor, parece que representa aquella parte de sí mismo de la que el autor no tiene un conocimiento completo. Sartre dice que la formulación de un problema –una ecuación algebraica con incógnitas– implica necesariamente su solución y la naturaleza de esa solución. Pero el proceso no deja de ser creador; el descubrimiento de la «respuesta» es una tautología sólo en el plano ideal. «Todas las cosas que nos rodean y todas las que nos suceden –dijo Coleridge en un apéndice al *Manual del estadista*– no tienen más que una causa común definitiva, a saber, el aumento de la conciencia de tal manera que, sea cual fuere la parte de la *terra incognita* de nuestra naturaleza que la conciencia acrecentada descubra, nuestra voluntad puede conquistarla y someterla a la soberanía de la razón.» Don Quijote, Falstaff y Emma Bovary representan tales descubrimientos de la conciencia; creándolos, y en la iluminación recíproca del acto creador y del crecimiento de la cosa creada, Cervantes, Shakespeare y Flaubert llegaron literalmente a conocer «partes» de sí mismos antes insospechadas. El dramaturgo alemán Hebbel preguntó hasta qué punto cualquier personaje inventado por un poeta puede considerarse «concreto», y dio su propia respuesta: «Hasta el punto en que el hombre es libre en sus relaciones con Dios».

El grado de concreción de Mishkin, hasta qué punto éste se re-

sistió al control de Dostoievski, pueden determinarse por medio de los borradores. A Dostoievski le es indiferente el problema de la impotencia del príncipe. Cuando le encontramos preguntándose en los cuadernos de apuntes si Aglaia es o no la amante del «idiota», el novelista, operando a su modo, se hace una pregunta a sí mismo, pero de una manera no menos legítima interroga a su material. La falta de claridad en la respuesta de Mishkin manifiesta las necesarias limitaciones del método dramático. Sólo un dramaturgo puede saber «tanto» sobre sus personajes.

Refiriéndose a Tolstói, Henry James habló de personajes rodeados de «una maravillosa masa de vida». Esta masa refleja y al mismo tiempo absorbe la vitalidad de aquéllos, reduce las incursiones de «lo horriblemente posible». El dramaturgo trabaja sin esa plenitud envolvente; adelgaza el aire y estrecha la realidad hasta una atmósfera de conflicto en la que el lenguaje y el gesto dan la orden de asalto. Las mismas formas de la materia se vuelven insustanciales; todas las barreras son bastante bajas para que los Karamázov puedan saltarlas, o bien tienen tablas sueltas a través de las cuales Piotr Verzhovenski puede deslizarse en sus siniestras andanzas. Combinar tal primacía de la acción con una detallada y convincente presentación de personalidades complejas es bastante difícil en el drama (testimonio de ello es lo que Eliot llama «el fracaso artístico» de Hamlet). Todavía es más difícil por medio de la prosa narrativa, por muy «dramatizada» que sea. La comodidad de la prosa, el hecho de *leer* una novela, dejarla y volverla a tomar con un estado de ánimo diferente (lo que no ocurre en el teatro), pone constantemente en peligro el sentido de la acción continua y de la tensión incesante en que se apoya una fórmula dramática como la de Dostoievski.

Para mostrar cómo resolvía éste algunas de las dificultades, propongo observar las sesenta horas culminantes de *Los demonios*. «Toda aquella noche, con sus incidentes casi grotescos y el terrible desenlace que los siguió al empezar la mañana, me parece todavía como una horrenda pesadilla», observa el narrador. (En esta novela tenemos un narrador individualizado que presencia y recuerda la acción. Esto complica más la tarea de la presentación dramática.) A través de los crueles y confusos sucesos que siguen a

esta declaración preliminar, Dostoievski sostendrá un tono tan intenso como en una pesadilla. Debe vencer nuestro sentido de lo inverosímil durante sesenta páginas de prosa, sin la ayuda material de la ilusión de que dispone un autor teatral.

Dostoievski emplea dos sucesos exteriores para condicionar nuestras reacciones en el descenso al absurdo: la «cuadrilla literaria» que da fin a la infeliz velada del gobernador y el incendio en el barrio de la orilla del río. Ambos están integrados en la narración, pero contienen también valores simbólicos. La cuadrilla es una *figura* (la vieja retórica tenía expresiones de las que prescindimos, por nuestra cuenta y riesgo) del nihilismo intelectual y la irreverencia del alma a la que Dostoievski atribuía la causa principal de los venideros trastornos. El fuego es el heraldo de la insurrección, una maligna, misteriosa ofensa contra la rutina de la vida. Flaubert veía en el afán incendiario de la Comuna un retrasado espasmo de la Edad Media; Dostoievski, más perspicazmente, reconoció en los incendios síntomas de insurrecciones sociales más vastas que se propondrían arrasar las viejas ciudades para fundar en su lugar la nueva ciudad de la justicia. Vinculaba los furiosos incendios de París con el tradicional tema ruso de un feroz apocalipsis. Lembke, el gobernador, corre al lugar del incendio y exclama, dirigiéndose a sus aterrorizados acompañantes: «¡Son los incendiarios! ¡Es el nihilismo! ¡Si algo arde, es el nihilismo!». Su «locura» llena al narrador de piedad y de horror, pero es en realidad la clarividencia exagerada hasta la histeria. Lembke acierta cuando grita en su pánico delirante que «el fuego está en las mentes de los hombres y no en los techos de las casas». Esto podría servir de epígrafe a *Los demonios.* Las acciones de la novela son expresiones del alma en disolución. Los demonios han entrado en ella y por algún oscuro accidente las chispas han saltado de los hombres a los simples edificios.

Mientras las llamas se apagan, Lebiadkin, su hermana María y su vieja sirvienta aparecen asesinados (el asesinato es una vez más la manifestación de la visión trágica). Hay todos los indicios de que al menos uno de los incendios ha sido provocado para ocultar el crimen. Empleando las llamas como faro, en el centro de su espacio de acción, Dostoievski nos lleva a una de las ventanas de Skvo-

reshniki, la casa de Stavrogin. Amanece y Liza contempla el resplandor menguante. Stavrogin se reúne con ella. Sólo se nos dice que el vestido de Liza está en parte desabrochado, pero toda la noche se adivina en este detalle. Las imágenes de Dostoievski son significativamente castas; como D. H. Lawrence, veía la experiencia erótica demasiado intensamente, demasiado integralmente para no comprender que deben emplearse medios más sutiles que una descripción del hecho mismo para evocar su significado. Cuando el realismo se convierte en descripción desnuda, como en gran parte de Zola, la representación directa de lo erótico asume, una vez más, importancia. El resultado es un empobrecimiento de la técnica y de la sensibilidad.

La noche ha sido desastrosa. Ha revelado a Liza la inhumanidad castradora de Stavrogin. Dostoievski no expresa la naturaleza precisa del fracaso sexual, pero la impresión de la esterilidad completa se nos transmite duramente. Esta impresión violenta a Liza, la cual confunde los motivos que el día anterior la hicieron subir al coche de Stavrogin. Se burla de la presente suavidad de él, de sus insinuaciones de arrobamiento decoroso: «Y éste es Stavrogin, "el vampiro Stavrogin", como te llaman». El vituperio es de doble filo; Liza ha sido despojada de la voluntad de vivir, pero también ha penetrado hasta el fondo de Stavrogin, sabe que hay algún espantoso y, no obstante, ridículo secreto que mancha y corroe su mente:

> Siempre imaginé que me llevarías a algún lugar donde habría una enorme araña maligna, grande como un hombre, y que pasaríamos la vida mirándola y temiéndola. Así es como se consumiría nuestro amor.

El diálogo se compone de semitonos y fragmentos. Pero una gran estridencia flota en el aire.

Piotr Verzhovenski entra y Stavrogin dice: «Si oyes algo en este instante, Liza, déjame decirte que yo soy el culpable». Piotr trata de refutar la declaración de culpabilidad de Stavrogin, da principio a un monólogo en el que las mentiras, las peligrosas medias verdades y la premonición malintencionada se confunden inextri-

cablemente. Es él quien ha dispuesto «inconscientemente» la escena para los asesinatos. Pero el incendio se anticipa. ¿Será que algunos de sus secuaces han tomado el asunto en sus torpes manos? Y aquí se manifiesta una de las ocultas convicciones de Piotr:

> No, esa chusma democrática con sus células de cinco miembros es una mala base; lo que necesitamos es una voluntad magnífica, despótica, como un ídolo, que se apoye en algo fundamental y externo.

Ahora Piotr trata de evitar que ese ídolo se destruya a sí mismo. No se puede permitir a Stavrogin que se atribuya el asesinato; sin embargo, debe compartir la culpa. De este modo él y Piotr quedarán más estrechamente enlazados. El sacerdote sigue siendo esencial para su dios (¿no lo ha creado él?), pero este dios debe mantenerse exteriormente intacto. La estrategia nihilista hacia Stavrogin se desarrolla en uno de los más asombrosos monólogos de la novela, *tour de force* de propósito dividido y duplicidad de sentido. Piotr pasa, a través de las modulaciones de la retórica, de las consideraciones morales a las consideraciones legales de la inocencia:

> –Un rumor estúpido se difunde pronto. Pero, en realidad, tú no tienes nada que temer. Desde el punto de vista jurídico estás a salvo, y según tu conciencia también. Porque no querías que se hiciera, ¿verdad? No hay ninguna prueba, nada más que la coincidencia (...). Pero me alegro, de todas maneras, de que estés tan tranquilo (...) pues aunque no eres culpable en ningún aspecto, ni siquiera en el pensamiento, con todo (...). Y debes reconocer que todo esto resuelve tus dificultades de modo inmejorable; de pronto te encuentras libre, viudo, y puedes casarte en este mismo instante con una muchacha encantadora que tiene mucho dinero y que, además, ya es tuya. Ya ves lo que puede hacer una simple y burda coincidencia... ¿eh?
>
> –¿Me amenazas, estúpido?

La angustia de la pregunta de Stavrogin no proviene del temor al chantaje: la amenaza reside en el poder que tiene Piotr de destruir lo que queda de la conciencia de Stavrogin. El hombre amenaza con recrear al dios según su propia vil imagen. El miedo de Stavrogin a salir a la oscuridad –la metáfora de la locura– es contrastado bellamente por la rápida respuesta de Piotr: «Tú eres la luz y el sol».

Me gustaría alargar la cita, pero creo que la cuestión esencial puede verse claramente. El diálogo aquí actúa con los mismos métodos que en el drama poético. La esticomitía de la tragedia griega, la dialéctica de *Fedón*, el soliloquio shakespeariano, la *tirada* del teatro neoclásico, son consumadas estrategias de la retórica, dramatizaciones del discurso en las que no se pueden separar las verdaderas formas expresivas del significado completo. La tragedia es quizá la más duradera y total enunciación de las cuestiones humanas, lograda, sin embargo, por medios esencialmente verbales; los modos de la retórica que emplea están condicionados por la idea y las circunstancias materiales del teatro. Mas pueden traducirse en formas que no son teatrales en el sentido técnico o físico. Esto sucede en la oratoria, en los diálogos platónicos, en el poema dramático. Dostoievski trasladó el lenguaje y la gramática del drama a la narración en prosa. Esto es lo que queremos decir cuando hablamos de la tragedia dostoievskiana.

Stavrogin dice a Piotr que «Liza adivinó de alguna manera durante esta noche que no la amo... cosa que supo, efectivamente, todo el tiempo». El pequeño Yago considera todo aquello «horriblemente ruin»:

> De pronto, Stavrogin lanzó una carcajada.
> –Me río de mi mono –explicó en seguida.

La frase sitúa a los dos hombres con cruel precisión. Piotr es el sórdido pariente de Stavrogin; le «imita como un mono» para mancillar o destruir la imagen que el último tiene de sí mismo (podemos pensar en el papel del simio en la famosa serie de dibujos de Picasso con el tema de pintores y modelos). Piotr pretende haber sabido desde el principio que la noche fue un «com-

pleto fracaso». Esto le deleita. Su sadismo –el sadismo del observador– reside en la humillación de Liza. La aparente impotencia de Stavrogin la hará más vulnerable a la abyección. Pero Verzhovenski ha subestimado el absoluto cansancio de su dios. Stavrogin dice la verdad a Liza: «No los maté, y estaba en contra de ello; pero sabía que iban a matarlos y no detuve a los asesinos». Su confesión de culpa indirecta –motivo explorado más completamente en *Los hermanos Karamázov*– enfurece a Piotr. Se vuelve contra su ídolo «murmurando incoherentemente (...) y con la boca llena de espuma»; saca un revólver, pero no puede matar a su «príncipe»; en su frenesí suelta una verdad oculta: «¡Soy un bufón, pero no quiero que tú, mi mejor mitad, lo seas! ¿Me comprendes?». Stavrogin sí le comprende, el único tal vez entre todos los personajes. La tragedia de Piotr es la de todo sacerdote que ha erigido una deidad a su propia imagen y semejanza, y es un rasgo de ironía dramática que Stravrogin le despida con las palabras: «Vete al diablo... Vete al infierno. Vete al infierno.» El bufón se venga en Liza. Ésta es salvada de los insultos de Piotr por Mavriky Nikoláievich, su fiel admirador, que ha esperado toda la noche en el jardín de Stavrogin. Liza se dirige con él a la escena del asesinato.

Llegan cuando una gran multitud rodea el lugar y cuando las suposiciones sobre el papel de Stavrogin en el crimen están en su apogeo. La escena está basada en una manifestación real: la primera huelga organizada en la historia moderna de Rusia. Liza es golpeada y muerta. El narrador comenta que «todo sucedió de una manera enteramente accidental por obra de unos hombres impulsados por sentimientos de hostilidad pero casi inconscientes de lo que hacían: borrachos e irresponsables». Pero su vaguedad no hace más que intensificar la impresión que tenemos de que Liza ha buscado la muerte en un acto ritual de expiación. Muere cerca del rescoldo humeante del fuego en el que otros tres seres humanos han sido sacrificados a la inhumanidad de Stavrogin.

Desde la terrible aurora hasta el anochecer, Piotr corre de un lado a otro tratando de persuadir a todos de que él ha representado un papel noble en aquellos acontecimientos. A las dos de la tarde se propala por toda la ciudad la noticia de la partida de Sta-

vrogin hacia San Petersburgo. Cinco horas más tarde Piotr se reúne con su célula de conspiradores; ninguno de ellos ha dormido durante dos noches y Dostoievski sugiere de un modo admirable el consiguiente embotamiento de la razón. Una vez más, este Robespierre provinciano reduce a la obediencia a sus rebeldes agentes y les impone la necesidad de asesinar a Shátov. Pero, interiormente, Piotr es una cáscara vacía; la huida de Stavrogin ha destruido el principio de su lógica fría y loca. Piotr se marcha con uno de sus seguidores, y la manera en que se va es una imagen simbólica del estado de su espíritu. Literalmente, según palabras de Kenneth Burke, es la «danza de una actitud»:

> Piotr andaba por el centro de la acera, ocupándola toda, sin preocuparse en lo más mínimo de Liputin (...). De pronto recordó que él, no hacía mucho, había chapoteado por el lodo para seguir el paso de Stavrogin, quien andaba, como él ahora, ocupando toda la acera. Recordó toda la escena y la rabia le ahogó.

Exasperado por el desprecio de Piotr, Liputin expresa su creencia de que «en lugar de los centenares de células secretas en Rusia, sólo está la nuestra, y la tal red no existe». Pero la tiranía de Piotr ha destruido la voluntad en sus seguidores y Liputin le sigue como un perro apaleado.

Las treinta y seis horas que faltan para la partida de Piotr presencian el asesinato de Shátov, el suicidio de Kirílov, el nacimiento del hijo de Stavrogin, el acceso de locura de Liamshin y la desintegración del grupo revolucionario. Esta parte de *Los demonios* contiene algunos de los más altos logros de Dostoievski: los dos encuentros entre Piotr y Kirílov que culminan en la muerte de pesadilla del último, la reunión de Shátov con María y el nuevo despertar de su amor después del nacimiento del hijo de ésta, el asesinato nocturno en el parque y la hipócrita despedida de Piotr al más patético de los asesinos, el joven Erkel. Me referiré a algunos de estos episodios con más detalle cuando trate del espíritu gótico en Dostoievski y cuando compare las imágenes de Dios de Tolstói y de Dostoievski.

Ahora quiero resaltar principalmente la hazaña de control dramático y de organización temporal que permite a Dostoievski desarrollar su trama sin causar confusión ni incredulidad. Careciendo del tradicional espejo del hombre que el ritmo de las estaciones y las coordenadas de la vida normal proporcionan a la épica tolstoiana, Dostoievski convierte el desorden en un valor. Los sucesos frenéticos de la novela trazan en la superficie de la realidad las formas del caos en la mente. Según palabras de Yeats, «el centro no puede sostenerse» y la trama dostoievskiana encarna las formas de la experiencia cuando «la anarquía se suelta sobre el mundo». El fracaso de la tragedia ocurrió, como observa Fergusson en su *The Idea of a Theater*, cuando se hizo cada vez más difícil para «los artistas, o para cualquiera, hallarle un sentido a la vida humana que podían ver a su alrededor». Dostoievski hizo de esta dificultad un nuevo foco de comprensión. Si la experiencia no tiene sentido, ese estilo de arte que comunica la tragedia del caos y del absurdo será el que más se acerque al realismo. Rechazar las coincidencias y los temperamentos extremos sería ver en la vida una especie de armonía y respeto por lo probable que simplemente no tiene. De ahí que Dostoievski, despreocupadamente, junte lo improbable y lo fantástico. Es extraño que María regrese y dé a luz al hijo de Stavrogin en la víspera de la muerte de Shátov; no es plausible que ninguno de los aterrorizados cómplices de Piotr se traicione o traicione su secreto, ni que Kirílov no avise a Shátov de que se prepara algo; es casi increíble que Virguinski y su esposa –ésta es quien atiende a María en el alumbramiento– no impidan el crimen tan pronto como advierten que Piotr miente sobre la pretendida traición de Shátov; y finalmente es difícil creer en el suicidio de Kirílov después de su experiencia de «iluminación» y después de que Piotr le ha hablado del proyectado asesinato.

Pero aceptamos todas estas cosas como aceptamos el fantasma en *Hamlet*, el irrevocable poder de la profecía en *Edipo*, *Macbeth* y *Fedra*, y la serie de accidentes entrelazados y revelaciones casuales en *Hedda Gabler*, pues, como han dicho Aristóteles, Huizinga y Freud (en contextos muy diversos), el teatro está relacionado con la noción del juego; como un juego, establece sus propias reglas, y la norma fundamental es la coherencia interna; la validez de las reglas sólo

puede comprobarse jugando. Además, los juegos y las obras de teatro son delimitaciones arbitrarias de la experiencia, y, en tanto que delimitan, convencionalizan y estilizan la realidad. Dostoievski creía que su «realismo verdadero y profundo» reflejaría, por virtud de la contradicción y la intensificación, el sentido y el carácter auténticos de la era histórica en la que veía la venida del apocalipsis.

Secamente, Dostoievski registra la cronología del pandemónium: Shátov es asesinado hacia las siete; Piotr llega hacia la una de la madrugada a casa de Kirílov, quien se suicida alrededor de las dos y media; a las cinco cincuenta Piotr y Erkel llegan a la estación; diez minutos más tarde el nihilista entra en un compartimiento de primera clase. Ha sido, según palabras del novelista, «una noche agitada». Es posible que las cosas pudiesen suceder a semejante ritmo; es probable que no. Pero no importa; la sensación de fatalidad y de movimiento hacia delante se mantiene hasta el final: el tren arranca y gana velocidad.

Cualquier visión total de los elementos dramáticos en la narrativa dostoievskiana tendrá que tratar también de la estructura de *Los hermanos Karamázov*. Efectivamente, puede demostrarse que esta novela fue concebida basándose en *Hamlet*, *El rey Lear* y *Die Räuber* de Schiller. En ciertos momentos –por ejemplo, en el grito de Grushenka de que se irá a un convento–, el texto dostoievskiano es una variación sobre un tema previamente desarrollado en el drama. Pero estos puntos han sido examinados en varios estudios sobre Dostoievski y yo prefiero volver sobre ellos, desde un ángulo algo diferente, cuando comente la Leyenda del Gran Inquisidor.

¿Qué clase de visión dramática influyó más intensamente en Dostoievski? Porque si es un dramaturgo, también es un dramaturgo de cierta escuela y cierto periodo, y muchos de los motivos que nos impresionan como archidostoievskianos eran, en realidad, lugares comunes de la literatura contemporánea. El «surrealismo» de Dostoievski («Me dicen que soy un psicólogo –observó en 1881–. Están equivocados. Soy simplemente un realista en el sentido más amplio») surgía en parte del sustrato de sus experiencias personales. En parte era un recurso necesario para su interpretación de Dios y de la historia; pero también encarnaba una tradición literaria mayor con la que muchos de nosotros ya no estamos familiarizados.

En la atormentada vida de Dostoievski, con sus capítulos siberianos, su epilepsia, sus periodos de miseria y de excesos, estaba latente la imagen del mundo de sus novelas. Mucho de lo que parece forzado y extravagante en los amores de los personajes dostoievskianos refleja, con poco embellecimiento, sus propias relaciones con María Isáieva y Paulina Súslova. Ciertos episodios de las novelas que presentan todos los indicios de haber sido exagerados e inventados, a menudo son rigurosamente autobiográficos: Dostoievski sufrió todas aquellas revelaciones y muertes parciales del alma ante un pelotón de fusilamiento, del que más tarde habló repetidamente como si fuera ficción. O en otro aspecto: Dostoievski en efecto se desmayó en el salón de los Vielgorski, en enero de 1846, por la sola impresión de su primer encuentro con la famosa beldad Seniávina. Hasta el diálogo dostoievskiano –que es tan expresamente una representación del propósito dramático– tenía relación con sus hábitos personales, igual que el estilo y la metafísica de Coleridge estaban relacionados, según Hazlitt, con su andar zigzagueante. Sofía Kovalévskaia, la eminente matemática, registró un diálogo entre el novelista y su hermana, a quien él en aquella época cortejaba:

–¿Dónde estuvo usted anoche? –pregunta Dostoievski, de mal humor.

–En un baile –contesta mi hermana, despreocupadamente.

–¿Y bailó usted?

–Naturalmente.

–¿Con su primo?

–Con él y con otros.

–¿Y eso le divierte? –pregunta Dostoievski.

–A falta de algo mejor, sí –contesta ella, y se pone de nuevo a coser.

Dostoievski la contempla en silencio durante unos instantes.

–Es usted una criatura superficial y tonta –declara de pronto[14].

[14] «The Reminiscences of Sophie Kovalevsky», según aparecen citadas en *Letters of Fyodor Michailovitch Dostoevsky.*

Éste «era el tono de la mayoría de conversaciones entre los dos», muchas de las cuales terminaban cuando Dostoievski salía furioso de la casa.

Pero las filtraciones autobiográficas en la narración dostoievskiana, con toda la importancia que tienen, no deben exagerarse. Escribiendo a Strájov en febrero de 1869, el novelista declaró: «Tengo mi propia idea sobre el arte y es ésta: lo que la mayoría de la gente considera fantástico y falto de universalidad, *yo* sostengo que es la más profunda esencia de la verdad». Y añadía: «¿No es mi fantástico «Idiota» la verdad más cotidiana?». Dostoievski era un metafísico de lo extremo. Indudablemente, su experiencia personal confirmaba y agudizaba su sentido de lo fantástico. Pero no debemos identificar un método poético y una filosofía tan tenaces y sutiles como los de Dostoievski con el ámbito más restringido del hecho biográfico; hacer esto sería caer en la parcialidad del estudio de Freud sobre *Los hermanos Karamázov*, en el que el tema del parricidio, que es una realidad objetiva cargada de contenido dramático e ideológico, es reducido al oscuro nivel de la obsesión personal. Yeats preguntó: «¿Cómo podemos conocer al bailarín por la danza?». Sólo podemos lograrlo en parte, pero sin esta parte ninguna crítica racional sería posible.

Retengamos por un momento la imagen de Yeats. El bailarín lleva a la danza su propia individualidad específica; no hay dos bailarines que ejecuten la misma danza exactamente de la misma manera. Pero más allá de la diversidad está el elemento estable y comunicable de la coreografía. En literatura hay también coreografías: tradiciones de estilo y convención aceptada, modas temporales, valores que penetran en la atmósfera general en que trabaja el escritor particular. Ni la escatología milenaria de Dostoievski ni la historia de su vida podrían explicar totalmente la forma técnica de su obra. Las novelas de Dostoievski no habrían sido concebidas y escritas como lo fueron si no hubiese habido una tradición literaria, un conjunto de convenciones altamente articulado que surgió en Francia e Inglaterra a partir de 1760, se extendió después por Europa y finalmente llegó a las remotas fronteras de la literatura rusa. *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente*, *Los hermanos Karamázov* y las principales narraciones here-

daron la tradición gótica. De ella proviene la composición dostoievskiana, el semblante y el sabor del mundo dostoievskiano con sus asesinatos en desvanes y en calles oscuras, su inocencia desamparada y su lascivia rapaz, sus crímenes misteriosos e influencias irresistibles que corroen el alma en la gran noche de la ciudad. Pero debido a que el gótico es tan penetrante y ha pasado tan fácilmente a las convenciones del moderno *kitsch*, hemos perdido de vista su significado especial y el enorme papel que representó en la determinación del ambiente de la literatura del siglo XIX.

Comprendemos que *Han de Islandia* de Victor Hugo (Stavrogin visitará Islandia), *La piel de zapa* de Balzac, *Casa desolada* de Dickens, las novelas de las hermanas Brontë, los cuentos de Hawthorne y Poe, *Die Räuber* de Schiller y *La reina de picas* de Pushkin son góticos en el tema y en el tratamiento. Sabemos que la novela de terror, refinada y «psicologizada», está viva en el arte de Maupassant, en los cuentos de fantasmas de Henry James y Walter de la Mare. Los historiadores literarios nos dicen que, después de la decadencia de la tragedia formal, el melodrama conquistó los teatros del siglo XIX y finalmente creó la imagen mundial de la película cinematográfica, del serial radiofónico y de la novela popular. En su ensayo sobre Wilkie Collins y Dickens, T. S. Eliot comenta «la sustitución del melodrama teatral por el melodrama cinomatográfico»; en ambos casos las fuentes son góticas. Sabemos, además, que la cosmología del melodrama –el mundo de los héroes demoniacos con amplias capas, de doncellas debatiéndose en la disyuntiva del sufrimiento o la deshonra, de la virtud pobre o la riqueza malvada, de lámparas de gas que arrojan su siniestro resplandor en callejones invadidos por la niebla, de alcantarillas de las que surgen hombres del bajo mundo en los momentos decisivos, de filtros y piedras lunares, de Svengali y el Stradivarius perdido– representaba la adaptación del modo gótico al ambiente de la metrópoli industrial.

En obras tan diversas como *Oliver Twist* y los cuentos de Hoffmann, en *La casa de los siete tejados* y en *El proceso* de Kafka, podemos discernir la sustancia gótica. Pero solamente los especialistas se dan cuenta de que obras y autores ahora relegados a las notas a pie de página de la historia literaria o a los carteles amarillentos guardados en los museos, fueron modelos de sensibilidad en que

buscaban inspiración Balzac, Dickens y Dostoievski. Hemos perdido completamente la escala de valores por la cual Balzac –al tratar de distinguir con un gran elogio un episodio de *La cartuja de Parma*– comparaba la obra de Stendhal con la de *Monk* Lewis y con «los últimos libros de Ann Radcliffe». Olvidamos que las «novelas terroríficas» de Lewis y Ann Radcliffe fueron más universalmente leídas e influyeron más en el gusto europeo en el siglo XIX que ningún otro libro, con la probable excepción de las *Confesiones* de Rousseau y el *Werther* de Goethe. Dostoievski recordaba que durante su infancia «pasaba las largas veladas de invierno, antes de ir a acostarse, escuchando (pues todavía no sabía leer), presa de éxtasis y terror, mientras mis padres me leían en voz alta las novelas de Ann Radcliffe. Luego tenía sueños delirantes sobre lo que había oído». Sólo tenemos que pensar en el cuento *Dubrovski* de Pushkin para probar el hecho de que *El drama del bosque* y *Los misterios de Udolfo* eran obras bien conocidas en las fronteras del Asia rusa. ¿Quién lee hoy a Eugène Sue, a quien Sainte-Beuve comparaba con Balzac «en fecundidad y composición», o recuerda que su *Judío errante* y sus *Misterios de París* fueron traducidos a una docena de idiomas y literalmente devorados por millones de admiradores desde Madrid hasta San Petersburgo? ¿Quién, actualmente, podría nombrar los libros de terror y aventuras que llevaron a Emma Bovary a los sueños mortales?

Y, no obstante, fueron precisamente aquellos artesanos de lo horrible y lo nigromántico, aquellos falsos anticuarios y evocadores de un mundo medieval que nunca existió, quienes difundieron el material con que Coleridge escribió *La balada del viejo marinero* y *Christabel*, que permitió a Byron componer *Manfredo*, a Shelley escribir *Los Cenci* y a Victor Hugo su *Nuestra Señora de París*. Además, los capitanes de la industria literaria de hoy, los proveedores de la narración histórica y de la novela policiaca, son descendientes directos de Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe y Charles Maturin (autor de *Melmoth*, obra de gran influencia). Hasta el peculiar género de la ciencia-ficción se inspiró en el relato gótico *Frankenstein* de la señora Shelley y en las imaginaciones góticas de Poe.

Dentro de la tradición general del gótico y del melodrama ha-

bía distintas formas de sensibilidad. Uno de sus aspectos principales ha sido examinado en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* de Mario Praz. Se originó con Sade y los escritores eróticos del siglo XVIII y dio lugar a un vasto corpus de literatura y arte gráfico hasta la época de Flaubert, Wilde y D'Annunzio. El gótico de este tipo es evidente en *La belle dame sans merci* y *Oto el Grande* de Keats, *Salambó* de Flaubert, la poesía de Baudelaire, los momentos más sombríos de Proust y, por medio del disfraz, en el relato *En la colonia penitenciaria* de Kafka. Dostoievski conocía las obras de Sade y los clásicos de la lascivia como *Thérèse Philosophe* (en los apuntes para *El idiota* y *Los demonios* hay varias referencias al libro de Montigny). Trataba temas que son «decadentes» en el sentido histórico y técnico; sus «mujeres orgullosas» tienen parentesco con las mujeres fatales y las vampiresas citadas en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*; y en el tratamiento del crimen sexual por Dostoievski se encuentran elementos sádicos. Pero debemos tener cuidado en distinguir su especial manejo de las convenciones góticas y percibir la parte de la metafísica dostoievskiana detrás de las técnicas del melodrama. Si así lo hacemos, resulta difícil aceptar la afirmación de Praz de que «de Gilles de Rais a Dostoievski la parábola del vicio es siempre idéntica».

Sin embargo, antes de analizar estas formas extremas y herméticas del gótico en las novelas de Dostoievski, quiero referirme brevemente al gótico más «abierto» del melodrama ochocentista. En sus principios, en el siglo XVIII, el modo gótico fue medieval y pastoril; empezó, como Coleridge informó a William Lisle Bowles en una carta escrita en marzo de 1797, con «mazmorras, viejos castillos y casas solitarias a la orilla del mar, y cavernas, y bosques, y personajes extraordinarios, y toda la tribu del horror y el misterio». Pero cuando el inicial gusto por lo exótico y lo arcaico se agotó, el escenario cambió. Lo que los lectores y espectadores de la quinta década del siglo pasado conocían y temían era la agobiante extensión de la ciudad, particularmente cuando las crisis recurrentes de la revolución industrial la habían llenado de oscuros suburbios y del rostro del hambre. En ninguna parte parecía más desesperada e irremediable la expulsión del hombre del jardín de la gracia. El

París nocturno de Balzac, el «siniestro ocaso» de los folletines victorianos, el Edimburgo de Mr. Hyde, el mundo de calles y casas laberínticas a través de las cuales el K. de Kafka es empujado hacia su condena, son imágenes de la misma Babilonia amortajada en la noche. Pero de todos los cronistas de la metrópoli en sus aspectos fantasmales y salvajes, Dostoievski fue el más importante.

Los maestros en los cuales buscó inspiración forman una galería fascinante. Aun antes del florecimiento del gótico, Restif de la Bretonne, un hombre olvidado y difícil de valorar porque su irritabilidad e inconstancia hacían que el talento fuera casi genio, comprendió que la ciudad, después de la puesta del sol, sería la *terra incognita* de la sociedad moderna. En *Las noches de París* (1788) se establecen claramente los elementos principales de la nueva mitología: el bajo mundo y las prostitutas, las buhardillas heladas y los miasmas de los sótanos, el contraste melodramático entre los rostros asomados a la ventana y las veladas fastuosas en las mansiones de los ricos. Restif, de modo muy parecido a Blake, veía concentrados en la metrópoli nocturna los símbolos de la inhumanidad económica y judicial; captó la paradoja de que los pobres y los perseguidos en ninguna parte carecen más de casa que en medio de una enorme flota de casas. Tras él vinieron los vagabundos noctámbulos de Victor Hugo y Poe, el Fumador de Opio y Sherlock Holmes, los personajes de Gissing y Zola, Leopold Bloom y el barón de Charlus. En las primeras páginas de *Noches blancas*, de Dostoievski, la influencia de Restif parece muy intensa.

Entre los predecesores de Dostoievski está De Quincey, quien había demostrado que incluso en los barrios pobres y las fábricas el ojo de un poeta puede hallar momentos de alucinación y ardientes visiones como cualquiera de los que se hallan en los bosques góticos y en el fabuloso Oriente del romanticismo. Junto con Baudelaire, puso en la imagen de la ciudad una feroz extrañeza semejante a la que hallamos en las imprecaciones apocalípticas contra Nínive y Babilonia. Los recuerdos de Dimitri Grigorovich nos dicen que *Las confesiones de un inglés comedor de opio* era uno de los libros favoritos del joven Dostoievski; dejó su huella en las primeras obras del novelista y en *Crimen y castigo*; detrás de la figura de

Sonia podemos discernir la de la «pequeña Ann» de Oxford Street.

La influencia de Balzac y Dickens es demasiado obvia y vasta para que se necesiten pruebas detalladas. El París y el Londres que Dostoievski describió en sus *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, de 1863 (libro particularmente favorecido por los críticos soviéticos), eran unas ciudades vistas a la luz de *Papá Goriot*, *Las ilusiones perdidas* y *Casa desolada*.

Pero el gótico urbano alcanzó la plenitud de su expresión en *Los misterios de París* de Eugène Sue (1842-1843). La obra fue elogiada por Belinski y leída tan ávidamente en Rusia como en toda Europa. En *Infancia, adolescencia, juventud*, Tolstói recuerda cómo gozaba con los novelones de rara fuerza de Sue. Dostoievski conocía *Los misterios de París* y *El judío errante*. Aunque escribió a su hermano, en mayo de 1845, que Sue era «de alcance muy limitado», aprendió mucho de él. Esto es particularmente verdad en cuanto a numerosos episodios de la primera parte de *El adolescente*, aunque es difícil a veces distinguir la parodia de la limitación. Sue otorgó nuevo *pathos* a esa mezcla del melodrama y filantropía que caracteriza el descenso de la narración ochocentista hacia mayores profundidades. Una breve cita del famoso capítulo «Miseria» de *Los misterios de París* muestra el tono dominante en él:

> La segunda de las dos hijas (...) abatida por la consunción, apoya lánguidamente su miserable carita, de un matiz lívido y mórbido, sobre el pecho helado de su hermana de cinco años.

Encontramos todavía esa languidez en la casa de Marmeládov y en las chozas donde Aliosha ejerce su ministerio. Algunas de las declaraciones revolucionarias de Sue encuentran eco, casi textual, en Dostoievski. Así, vemos reproducidas en *Los hermanos Karamázov* las observaciones: «Riqueza ociosa (...) nada la distrae del aburrimiento (...) nada la protege contra la angustiosa amargura». Hay analogías en el tema y en la presentación entre Fleur-de-Marie (en *Los misterios de París*) y las mansas heroínas de Dostoievski, entre la descripción que hace Eugène Sue de la epilepsia del marqués de Harville y el dilema del matrimonio en *El idiota*.

Pero la herencia dostoievskiana fue más allá de los ejemplos de inspiración específica. Atañe a toda su carrera de novelista. Dostoievski estaba más profundamente versado en literatura europea y era su heredero más inmediato que ninguno de los principales escritores contemporáneos rusos. Es difícil imaginar qué clase de novelista habría sido Dostoievski si no hubiese conocido las obras de Dickens y de Balzac, de Eugène Sue y de George Sand, pues ellas constituyeron los cimientos indispensables de su concepto de la ciudad infernal: tomó de ellas las convenciones del melodrama, que a su vez dominó y profundizó. *Pobre gente*, *Crimen y castigo*, *El adolescente*, *Noches blancas* y *Humillados y ofendidos*, son parte de un linaje que empezó con Restif de la Bretonne y con el análisis que hizo Le Sage de la vida urbana en *Le diable boiteux* (1707) y que persiste en la actual novela de los bajos fondos norteamericanos.

Tolstói se encontraba más a sus anchas en una ciudad cuando era destruida por el fuego. Dostoievski se movía con intencionada familiaridad en el laberinto de barrios pobres, desvanes, estaciones y suburbios tentaculares. La nota dominante suena en la primera página de *Humillados y ofendidos*: «Todo el día había estado caminando por la ciudad en busca de alojamiento, pues el que tenía era muy húmedo...» Cuando Dostoievski invoca la belleza natural, la escena es urbana:

> Me gusta el sol de marzo en San Petersburgo (...). Toda la calle resplandece de pronto, bañada en luz brillante. Todas las casas parecen, de súbito, como si centelleasen. Sus tonos grises, amarillos y verdes sucios pierden por un instante su aspecto sombrío.

Hay muy pocos paisajes en la obra de Dostoievski. Como observa el profesor Simmons, una única «brillante atmósfera al aire libre» prevalece en *El pequeño héroe*. Es significativo que Dostoievski compusiera este relato durante su encarcelamiento en San Petersburgo. Merezhkovski no resulta convincente cuando afirma que el novelista no describía la naturaleza porque la amaba demasiado apasionadamente. Pura y simplemente, a Dostoievski no le interesaba lo pastoril. Cuando, en efecto, escribe una pieza formal de

descripción de la naturaleza, en *Pobre gente*, pronto se convierte en una escena de terror gótico:

> Sí, verdaderamente amo el reflujo de otoño, el final del otoño, cuando las cosechas están en las trojes, y el trabajo de los campos ha terminado, y han empezado en las cabañas las reuniones nocturnas, y todos esperan el invierno. Entonces todo se vuelve más misterioso, el cielo está cubierto de nubes, las hojas amarillas cubren los senderos a la orilla del bosque, y éste se vuelve negro y azul (...), especialmente a la caída de la tarde, cuando se extiende la húmeda niebla y los árboles brillan en la espesura como gigantes, como informes, terribles fantasmas (...). ¡Oh, horrores! De pronto, uno se pone a temblar, porque le parece ver a un ser de extraño aspecto atisbando desde la oscuridad de un árbol hueco (...). Luego nos invade una rara sensación, hasta que nos parece oír la voz de alguien que susurra: «¡Corre, corre, niñito! ¡No te quedes fuera hasta tan tarde, porque este lugar pronto será pavoroso! ¡Corre, niñito, corre! ¡Corre!».

En la frase: «¡este lugar pronto será pavoroso!» se concentran el modo gótico y las técnicas del melodrama. Teniendo en cuenta la deuda de Dostoievski con ambos, ocupémonos de lo que generalmente se considera un *leitmotiv* en sus obras: los actos de violencia contra niños.

VI

Era costumbre creer que la novela del siglo XIX, por lo menos hasta Zola, había soslayado los aspectos más escabrosos y patológicos de la experiencia erótica. Se consideraba a Dostoievski un precursor en la revelación de ese submundo de represión y «antinatural» concupiscencia que Freud ha abierto tan espléndidamente para nuestro conocimiento. Pero los hechos son diferentes. Incluso en la «alta» novela encontramos obras maestras como *La prima Bette* de Balzac y *Las bostonianas* de James, en las cuales los peligro-

sos temas sexuales son tratados con libertad de criterio. *Armance* de Stendhal y *Rudin* de Turguéniev, son tragedias sobre la impotencia; el *Vautrin* de Balzac se anticipa casi setenta y cinco años a los *invertis* de Proust, y *Pierre* de Melville es una extraordinaria, aunque ilusoria, incursión dentro de las tortuosidades del amor.

Todo esto es doblemente cierto en la «baja» novela, en las góticas *novelas negras* y en la inmensa producción de terror y amor por entregas. El sadismo, la perversión, el pecado monstruoso, el incesto y las secuelas de secuestro y mesmerismo, eran motivos trillados. El consejo que el librero da a un personaje de Balzac, Lucien de Rubempré, cuando éste llega a París: «Escriba algo al estilo de la señora Radcliffe», estaba grabado en las tablas de la ley literaria. Tramas en las que se enredaban angustiadas doncellas, opresores licenciosos, asesinatos por medio del gas, y la redención a través del amor, estaban a disposición del aspirante a novelista. Con genio, podía convertir semejantes tramas en *El almacén de antigüedades*, o en *La doncella de los ojos de oro*; con talento, en *Trilby* y en *Los misterios de París*; con mero oficio, podía pergeñar uno de los cien mil *romans feuilletons* ahora olvidados hasta por los bibliógrafos. Y es por esta razón, porque los hemos olvidado, por lo que algunos de los temas recurrentes y situaciones dramáticas de Dostoievski nos parecen únicos y patológicos. En realidad, estos argumentos –considerados meramente como materia prima o como historias que pueden ser resumidas– no dependían menos de un cuerpo de tradición y práctica contemporánea que los de Shakespeare. Leer en ellos obsesiones personales puede ser ilustrador; pero tal lectura debería seguir, no preceder, a un conocimiento del material accesible al público.

En muchos escritores hay ciertas imágenes o situaciones tipo que se repiten abiertamente o enmascaradas en la mayoría de sus obras. En los poemas y dramas de Byron, por ejemplo, es la insinuación del incesto. Como es bien sabido, Dostoievski alude una y otra vez al acoso sexual de un viejo a una muchacha o una mujer. Rastrear este tema a través de todos sus escritos y mostrar dónde se encuentra escondido bajo formas simbólicas requeriría un ensayo aparte. Aparece en la primera novela de Dostoievski, *Pobre gente*, donde la huérfana Varvara es perseguida por monsieur Bui-

kov; es sugerido en *La patrona*, una novela en la cual las relaciones entre Murin y Katerina están ensombrecidas por un misterioso pecado; y en *El árbol de Navidad y la boda* cobra transparente expresión en las atenciones que un viejo dedica a una niña de once años a quien pide en matrimonio cuando cumple dieciséis. Un tema parecido encontramos en *El eterno marido*, que es una magnífica novela corta. La heroína de *Nétochka Nezvánova*, una novela fragmentaria, siente una atracción enfermiza por su padrastro borrachín. En *Humillados y ofendidos* dicho tema es la nota dominante: Nellie (próxima a su modelo dickensiano) es salvada melodramáticamente de ser violada, y se rumorea que Valkorsky se ha entregado a un «libertinaje secreto» y a «repugnantes y misteriosos vicios». En los borradores de *Crimen y castigo*, las confesiones de Svidrigáilov sobre asaltos perpetrados contra muchachas son espeluznantes y repetitivas:

> Violación cometida por casualidad. Contar bruscamente, como si fuera algo natural, anécdotas al estilo de las que circulan sobre Reisler. Sobre violaciones de niñas; impasiblemente (...). (Decir, hablando de la patrona, que su hija ha sido violada y ahogada, pero no descubrir quién es el culpable; sólo más tarde decir que es él.)
> *N. B.* La azotó hasta matarla.

En la versión definitiva, estos detalles han sido atenuados. Svidrigáilov cuenta sus libertinajes menores, y el tema del acoso sexual es trasladado al galanteo de Dunia por parte de Lazhin y al intento de Svidrigáilov de seducirla. Como hemos visto, las primeras relaciones entre Nastasia y Totski, en *El idiota*, están basadas en la corrupción erótica de una muchacha cometida por un amante de edad madura. Este tema debía ocupar un lugar importante en la *Vida de un gran pecador*, la novela en cinco partes proyectada a fines de 1868, de la que *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov* son fragmentos. En aquella novela, el protagonista debía torturar a una muchacha lisiada y atravesar un periodo de crueldad y perversión. La «Confesión» de Stavrogin incluye estas ideas y es la más famosa manifestación de la sádica sensualidad de Dostoievski. Pero inclu-

so tras haber retratado tan terriblemente la cosa, ésta continuó obsesionándole. En el *Diario de un escritor* se registran y detallan actos de violencia contra niñas. Versílov, en *El adolescente*, está implicado en secretas crueldades. Antes de entregarse a la composición de *Los hermanos Karamázov*, Dostoievski escribió dos cuentos en el más puro estilo gótico: *Bobok* y *El sueño de un hombre ridículo*. Al borde del suicidio, el «hombre ridículo» evoca su inmundo comportamiento con una muchacha. Finalmente, vemos el tema diseminado por toda la última novela. Iván Karamázov declara que las bestialidades cometidas contra niños son la mayor acusación contra Dios. Se insinúa que Grúshenka fue ultrajada cuando era una muchacha. Liza cuenta a Aliosha que tiene sueños en que crucifica a un niño pequeño:

> Cuelga allí, gimiendo, y yo estoy sentada frente a él comiendo compota de piña. Me gusta terriblemente la compota de piña.

(Una escena similar se describe efectivamente en *Afrodita* de Pierre Louÿs.)

Además, la idea de la sumisión erótica y la sexualidad forzada está implícita en el relato de la visita de Katia a Dimitri Karamázov, cuando éste salva al padre de aquélla de la vergüenza pública.

Incluso en vida de Dostoievski corría el rumor de que este motivo recurrente provenía de algún oscuro salvajismo de su propio pasado. Pero no hay la menor evidencia sólida que apoye tal hipótesis. Posteriormente, los psicólogos se interesaron por el tema; sus hallazgos pueden o no arrojar luz sobre la personalidad del novelista, pero, con respecto a las obras de éste, están esencialmente fuera de lugar. Las obras constituyen una realidad objetiva; están condicionadas por la técnica y la circunstancia histórica. Al sondear las profundidades podemos enturbiar la superficie; y, en el grado preciso en que se hace formal y pública, una obra de arte es una superficie. El tema de la persecución erótica y sádica de los niños en la narrativa dostoievskiana tiene una significación articulada y generalizada y se basa en una tradición literaria cuya influencia sobre Dostoievski puede probarse ampliamente.

Dostoievski consideraba el tormento de los niños y, especialmente, su degradación sexual, como símbolo de la acción irreparable del mal contra la pureza. Veía en ella la encarnación –algunos críticos lo llamarían «lo concreto universal»– del pecado imperdonable. Torturar o violar a un niño es profanar en el hombre la imagen de Dios allí donde esta imagen es más luminosa. Pero todavía es más terrible poner en duda la posibilidad de Dios o, rigurosamente expresado, la posibilidad de que Dios mantenga algún sentido de afinidad con su creación. Iván Karamázov expone esto de un modo perfectamente claro:

> ¿Puedes comprender por qué una pequeña criatura, que ni siquiera es capaz de entender lo que le hacen, tenga que golpear con su pequeño puño su corazoncito dolorido, en la oscuridad y el frío, y derramar sus lágrimas mansas, sin resentimiento, rogando al Dios bondadoso que la proteja?... No digo nada de los sufrimientos de las personas mayores: ¡han comido la manzana, malditos, y el diablo se los lleve a todos! ¡Pero estos pequeños! (...). ¿De qué puede servir el infierno, si estos niños han sido ya torturados?

La doctrina según la cual el hombre cae de la gracia sólo por llegar a la edad adulta, es una extraña teología; pero lo que quiere decir Dostoievski es explícito y no podemos explicarlo adecuadamente hurgando en las obsesiones personales que pueden haberlo motivado. De lo que se trata –como en la *Orestíada*, en las «tempestades» y la «música» de las últimas obras de Shakespeare, en *El paraíso perdido* y, de modo diferente, en *Ana Karénina*– es del problema de la teodicea. Tolstói cita la promesa de que la venganza es del Señor. Dostoievski pregunta si tal venganza es justa o tiene algún significado, «si estos niños han sido ya torturados». Rebajamos el gran terror y compasión de su desafío atribuyéndolos a algún rito de expiación inconsciente.

Como ya he dicho, además, los crímenes contra niños son la contrapartida real y simbólica del parricidio. Dostoievski vio en esta dualidad la imagen de la lucha entre padres e hijos en la Rusia de la década de 1860. Shakespeare emplea idéntico ardid en la ter-

cera parte de *Enrique VI* para expresar la totalidad intestina de la Guerra de las Rosas.

Al elegir motivos de crueldad erótica para objetivar su filosofía y visión moral, Dostoievski no cedía a ningún impulso personal y excéntrico. Trabajaba dentro de la corriente de la práctica contemporánea. Efectivamente, en la época en que empezó a publicar sus novelas y cuentos la persecución de niños y la seducción de mujeres por medio del dinero o el chantaje eran lugares comunes en la narrativa europea. Al inicio del gótico, en *Los misterios de Udolfo,* encontramos una joven virtuosa y bella torturada y encerrada en una mazmorra. La panoplia gótica se altera; las mazmorras se convierten en mansiones solitarias, como en los melodramas de las hermanas Brontë, o departamentos secretos, como en *La duquesa de Langeais* de Balzac. Igualmente difundida, como señala Praz, era la fábula del niño lisiado y del huérfano pobre. La *mediante rousse* de Baudelaire y Tiny Tim en *Cuento de Navidad,* son primos lejanos. Mucho antes que Dostoievski, los artesanos del suspense y del *pathos* habían explorado la verdad psicológica de que la mutilación y el desvalimiento pueden tentar a la depravación. Si buscamos un paralelo de esta comprensión profunda comparable al espacio trágico de Dostoievski, tendremos que ver los grabados y los últimos cuadros de Goya.

Las doncellas perseguidas de Dostoievski –Varvara, Katerina, Dunia, Katia– son variaciones, a menudo frescas y sutiles, de un tema trillado. Nelly, en *Humillados y ofendidos,* refleja claramente su modelo dickensiano. Cuando Raskólnikov protege a Sonia y cuando el príncipe Rodolfo salva a La Goualeuse, en *Los misterios de París,* representan una acción que la universalidad había convertido en ritual. Aun allí donde sus propósitos eran más complejos y radicales, Dostoievski aceptaba las situaciones a las que recurría el melodrama contemporáneo. Los viejos lujuriosos que cortejan a muchachas incautas, los hijos corrompidos por el libertinaje, los héroes demoniacos a quienes ronda el diablo, las «mujeres caídas» con corazones de oro, eran los personajes convencionales del repertorio melodramático. Bajo la hechicería del genio se convirtieron en las *dramatis personae* de *Los hermanos Karamázov.* Y los que insisten en que las confesiones de Svidrigáilov y de Stavrogin no

tienen precedentes en la literatura y tienen que haber surgido de la desnudez del alma de Dostoievski, probablemente no han leído *La Rabouilleuse* de Balzac (1842), donde se exponen llanamente los deseos de un viejo por una nina de doce años.

El mismo conocimiento de la tradición debe guiarnos para comprender a los protagonistas de Dostoievski, esos ángeles caídos en quienes los recuerdos de salvación alternan con la maldad infernal. Entre sus antepasados se cuentan el Satán de Milton, los feroces amantes de la novela gótica y de la balada romántica, los «poderosos» de Balzac, tales como Rastignac y Marsan, el Oneguin de Pushkin y el Pechorin de Lérmontov. El mismo Dostoievski, es interesante observarlo, consideraba al príncipe Andréi de *Guerra y paz* paradigma de los «héroes oscuros» de la mitología romántica.

Los primeros esbozos de Svidrigáilov parecen un remedo de Byron o de Victor Hugo:

> *N. B.* LO ESENCIAL. Svidrigáilov tiene conciencia de ciertas misteriosas atrocidades que no descubre a nadie, pero que revela a través de los actos; la suya es una necesidad convulsiva, bestial, de despedazar, de matar con pasión fría. Una bestia salvaje. Un tigre.

Valkovski, en *Humillados y ofendidos*, tiene un tono gótico más marcado. En él se da el encuentro de la bestialidad con el autodesprecio que Byron dramatizó en *Manfredo* y Sue en *El judío errante*:

> Fui un filántropo. Bueno, maté al campesino a latigazos a causa de su mujer (...). Hice esto cuando estaba en mi periodo romántico.

> ¡Hasta tengo afición al vicio secreto, oculto, un poco más extraño y original, incluso un poco sucio para variar. ¡Ja, ja, ja!

La villanía gótica a menudo estallaba en una risa loca.

En una de las notas de Thomas Lovell Beddoes, purista del es-

tilo gótico, encontramos una fórmula que corresponde exactamente a Svidrigáilov, Valkovski, Stavrogin e Iván Karamázov:

> Sus palabras deben ser oscuras, profundas y traicioneras, con una ocasional simulación de candor, alternada con estallidos de maligno sarcasmo y ridícula impiedad; con rudeza en la frase.

Rogozhin es también parte, y grande, del legado byroniano. Es un joven oscuro y melancólico que sacrifica todos los bienes mundanos a lo absoluto de su pasión y mata al objeto amado en un momento de adoración y de odio. Sus ojos hipnotizan y obsesionan a Mishkin durante sus vagabundeos por San Petersburgo. Éste es un rasgo propio del estilo gótico; aun antes de Coleridge, el don de la mirada magnética –los ojos brillantes del Viejo Marinero– ya se había convertido en una de las señas convencionales del Caín romántico.

Pero indiscutiblemente es en Stavrogin donde vemos los materiales tradicionales empleados con la mayor pericia. Como toda su tribu, le preceden rumores que le relacionan con crímenes indecibles. Y aquí Dostoievski aplica un motivo muy curioso, aunque prevaleciente: se insinúa que Stavrogin perteneció una vez a una sociedad secreta de trece miembros que participaban en orgías satánicas. Semejantes sociedades secretas, generalmente de doce o trece miembros, reaparecen en la obra de Dostoievski. Aliosha, en *Humillados y ofendidos*, por ejemplo, se refiere con entusiasmo a un grupo de «unos doce individuos» reunidos para discutir las cuestiones del día. La idea debió de atraer al novelista por su simbolismo religioso –Cristo y los doce apóstoles– y por sus vínculos con la tradición cismática rusa. Pero tampoco aquí el modo en que lo trata Dostoievski debe oscurecer los antecedentes literarios del motivo. La novela gótica abunda en relatos de pactos satánicos y sociedades secretas que practican la magia negra y ejercen su poder sobre los asuntos políticos y personales. Famoso ejemplo de ello es la obra *Kätchen von Heilbronn* de Kleist. Balzac dedicó tres novelas melodramáticas a las actividades de un grupo semejante unido por el pacto del secreto y la ayuda mutua. Reunidos bajo el título de

Historia de los Trece, estos libros son hitos para la penetración de la sensibilidad gótica en los argumentos de la «alta» narración. Para obtener una perspectiva contrastante y esencialmente clásica sólo se necesita recordar el irónico tratamiento de la francmasonería en *Guerra y paz*.

Aunque en el texto definitivo de *Los demonios* sólo una vez se le da el título, los borradores demuestran claramente que Dostoievski concibió a Stavrogin como «príncipe». Las concordancias e implicaciones son extraordinariamente sutiles: la doble figura Mishkin-Rogozhin era un príncipe, y Grúshenka da el mismo título a Aliosha Karamázov. Para Dostoievski la palabra tenía valores rituales y poéticos de un orden específico, pero tal vez más bien personal. En los tres personajes están latentes algunos aspectos del Cristo mesiánico. Stavrogin es, como trataré de demostrar en el próximo capítulo, un instrumento de gracia y también de condenación. En algún momento de la acción era para María el principesco redentor y el caballero halcón. Pero la visión de Stavrogin en este contexto no debería –y esto es fundamental en mi argumento– impedirnos comprender que hay en él préstamos de la figura de Steerforth, de *David Copperfield*, y que su título puede ser un eco del príncipe Rodolfo de *Los misterios de París*. Antes de Shakespeare hubo un «Rey Leir».

Dostoievski hubiera sido el último en negar la magnitud de su deuda. La referencia a *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe en *Los hermanos Karamázov* es como un saludo, dirigido con ironía y reconocimiento, a un remoto pero innegable antecesor. No mantuvo en secreto la influencia que Balzac, Dickens y George Sand, en su aspecto más sentimental y melodramático, ejercieron sobre su propio quehacer. Apreciaba *Die Räuber* de Schiller más que las obras maduras de este poeta por el frenesí y el terror que contiene. Los cuadernos de apuntes de Dostoievski (algunos todavía inéditos) están llenos, según se dice, de dibujos a pluma de ventanas y torres góticas, y sabemos por las memorias de su esposa que se sentía fascinado por uno de los grandes temas del melodrama: las prácticas de la Inquisición. Ésta es sólo una de las afinidades entre las imaginaciones góticas de Dostoievski y de Poe, escritor que Dostoievski contribuyó a presentar al público ruso.

Siempre ha habido quien reconociera la especial cualidad contemporánea de la visión de Dostoievski y la deplorara. Escribiendo a Edward Garnett, Conrad condenó toda esta imagen de experiencia como la de «animales raros en una casa de fieras o almas condenadas en pena». Henry James informó a Stevenson de que se había sentido incapaz de acabar de leer *Crimen y castigo.* El autor del relato *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* replicó diciendo que era él, Stevenson, quien había sido casi «acabado» por la novela de Dostoievski. Es notorio el disgusto de D. H. Lawrence por la manera de Dostoievski; odiaba su confinamiento estridente, de rata.

Otros han tratado de minimizar la relación del genio de Dostoievski con la tradición gótica. Recordamos el comentario del narrador en *La prisionera* de Proust:

> La singular aportación de Dostoievski es la nueva y terrible belleza con que puede mostrar una casa, la nueva y ambigua belleza en el semblante de una mujer. Los críticos literarios señalan afinidades entre Dostoievski y Gógol o entre Dostoievski y Paul de Kock. Pero tales afinidades carecen de interés, siendo, como son, exteriores a esta belleza secreta.

Estas «afinidades» son las convenciones y reacciones típicas del punto de vista del mundo gótico y melodramático. Por «belleza secreta» Proust parece significar la transfiguración de la realidad dostoievskiana por medio del sentido trágico de la vida. Yo diría que aquélla no podría haber sido concebida sin éste.

El problema de Dostoievski era éste: captar y plasmar las realidades de la condición humana en una serie de crisis extremas y definidoras; traducir la experiencia a la manera del drama trágico –el único modo que Dostoievski consideraba fiable– y, sin embargo, permanecer dentro del ambiente naturalista de la vida urbana moderna. No pudiendo confiar en que los lectores poseyeran los hábitos y el discernimiento apropiados para la tragedia –hábitos suficientemente difundidos y tradicionales para que los dramaturgos isabelinos, por ejemplo, pudiesen confiar en ellos–, e incapaz de presentar la totalidad de su intención en una puesta en escena histórica y mitológica como aquellas de que antes disponían los poe-

tas trágicos, Dostoievski tuvo que reformar para sus propósitos las convenciones del melodrama existente. El melodrama es claramente antitrágico; su planteamiento básico requiere cuatro actos de tragedia aparente seguidos de un quinto acto de rescate o redención. La imposición del género era tal que en dos de las obras maestras de Dostoievski, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov*, la acción termina con la curva ascendente característica del final feliz del melodrama. *El idiota* y *Los demonios*, por el contrario, acaban en aquel limbo crepuscular de yermo y veracidad, de calma a la que se llega a través de la desesperación, que reconocemos como genéricamente trágico.

Pensemos en algunas de las fábulas, episodios y encuentros por medio de los cuales Dostoievski comunica su visión trágica final: la persecución y casi asesinato del príncipe por Rogozhin, el encuentro de Stavrogin y Fedka junto al puente azotado por la tempestad, los diálogos entre Iván Karamázov y el Diablo. Cada uno, a su manera, se escapa de los límites de una convención racionalista o totalmente secular; pero cada uno puede justificarse ante el lector en función de los motivos infiltrados en su sensibilidad por los novelistas góticos y autores melodramáticos. Un lector que pase de *Casa desolada* o *Cumbres borrascosas* a *Crimen y castigo* experimentará aquella familiaridad inicial sin la que no puede establecerse la *relación* fundamental entre el autor y el público.

En una palabra, Dostoievski aceptó la imposición de Belinski de que era deber principal de la narrativa rusa ser realista y reflejar auténticamente los dilemas sociales y filosóficos de la vida rusa. Pero Dostoievski insistía en que su realismo era diferente del de Goncharov, Turguéniev y Tolstói. En Goncharov y Turguéniev veía simples pintores de lo superficial o lo típico, cuya visión no penetraba en las profundidades caóticas pero esenciales de la realidad contemporánea. Por otra parte, las realidades transmitidas por Tolstói le parecían a Dostoievski antiguas y sin relación con la angustia de su tiempo. El realismo dostoievskiano –para decirlo con una frase que él mismo empleó en los borradores de *El idiota*– era «trágico-fantástico»; trataba de presentar una descripción total y verdadera concentrando elementos de la crisis rusa en momentos de drama y extrema revelación. Las técnicas por medio de las cuales

Dostoievski logró esta concentración fueron tomadas, en buena parte, de una tradición literaria bastante gastada e histérica. Pero a través de los usos que su genio dio al gótico y al melodrama, pudo contestar afirmativamente a una pregunta formulada por Goethe y por Hegel: ¿sería posible crear o presentar una visión trágica de la realidad en una era postvoltairiana? ¿Podría sonar la nota trágica en un mundo donde la plaza del mercado, los pórticos del templo y los muros del castillo del drama griego y renacentista habían perdido su actualidad?

Después de la explanada de Elsinore y los sonoros espacios de mármol en que los personajes de Racine representan sus solemnes destinos no se había presentado nada más cerca del *locus* y la arena del drama trágico que la ciudad dostoievskiana. Rilke escribió en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*:

> La ciudad se encarnizaba contra mí, con designios sobre mi vida: era como un examen en el que no se pasaba. El grito de la ciudad, el inacabable grito, penetraba en mi silencio; lo terrible de la ciudad me perseguía hasta mi triste habitación.

Lo terrible de la ciudad y su «grito» (uno piensa en el famoso cuadro de Edvard Munch) habían resonado a través del arte de Balzac, Dickens, Hoffmann y Gógol. Dostoievski reconocía escrupulosamente su deuda cuando observó al principio de *Humillados y ofendidos* que la escena había «salido de alguna página de Hoffmann ilustrada por Gavarni». Pero daba a ese «grito de la ciudad» su importancia coral; en sus manos la ciudad se volvía más bien trágica que simplemente melodramática. La diferencia puede verse si se compara *Casa desolada* o *Tiempos difíciles* con los efectos logrados por Rilke y Kafka, los cuales fueron, ambos, seguidores declarados de la manera dostoievskiana.

En las novelas de Dostoievski no podemos separar «lo trágico» de «lo fantástico». En efecto, el ritual trágico es presentado y elevado por encima de la llaneza común de la experiencia por medio de lo fantástico. Hay momentos en que podemos ver claramente cómo el *agon* trágico penetra y finalmente transforma los gestos

del melodrama. Pero, aun transformados, estos últimos no dejaron de ser un recurso esencial para Dostoievski, como lo fueron los mitos establecidos para los dramaturgos griegos o la *ópera seria* para el joven Mozart.

El episodio de la muerte de Kirílov en *Los demonios* ilustra perfectamente cómo la fantasía gótica y la maquinaria del terror nos conducen al efecto trágico. Las presuposiciones son claramente melodramáticas: Piotr debe procurar que Kirílov se suicide después de firmar un papel donde se atribuye el asesinato de Shátov. Pero el ingeniero, que oscila entre estados de éxtasis metafísico y brutal menosprecio, puede negarse a ello. Tanto Mefistófeles como su equívoco Fausto están armados. Piotr es demasiado astuto para no comprender que, si empuja demasiado a Kirílov, su pacto diabólico quedará deshecho. Después de un diálogo apasionado, Kirílov cede a la tentación de la desesperación. Toma su revólver, se precipita a la habitación contigua y cierra la puerta. Lo que sigue es estrictamente comparable –en términos de técnica literaria– con los momentos culminantes de *La caída de la casa de Usher* o el frenesí de la muerte del protagonista de *La piel de zapa* de Balzac. Después de diez minutos de torturante expectación, Piotr toma una vela de llama agonizante:

> No oyó el menor ruido. Súbitamente abrió la puerta y sostuvo en alto la vela; alguien lanzó un rugido y se abalanzó contra él. Cerró la puerta con fuerza y apoyó todo su peso contra ella; pero todos los ruidos se apagaron y volvió a reinar un silencio de muerte.

Piotr considera que tendrá que acabar con el renuente metafísico y abre la puerta, revólver en mano. Se le aparece un horrible espectáculo. Kirílov está de pie apoyado en el muro, inmóvil, mortalmente pálido. Con ciega furia, Piotr piensa en chamuscarle la cara para comprobar si está vivo:

> Entonces sucedió algo tan espantoso y tan rápido que Piotr Stepánovich nunca logró tener de ello una imagen clara. Apenas había logrado tocar a Kirílov cuando éste se aga-

chó con rapidez y, de un manotazo, hizo caer la vela que sostenía Piotr Stepánovich; la palmatoria rodó por el suelo ruidosamente y la vela se apagó. Al mismo tiempo Piotr sintió un terrible dolor en el dedo meñique de su mano izquierda. Gritó, y todo lo que pudo recordar es que, fuera de sí, pegó con todas sus fuerzas y dio tres golpes con el revólver en la cabeza de Kirílov, quien se había abalanzado contra él, agachado, y le había mordido el dedo. Por fin logró que soltara el dedo y echó a correr para salir de la casa, a tientas en la oscuridad. Le perseguían unos gritos horribles que sonaron en la habitación.

—¡Ahora, ahora, ahora, ahora...!

Diez veces. Pero él siguió corriendo y había salido ya cuando de pronto oyó una detonación.

El detalle del mordisco es curioso; probablemente se deriva de *David Copperfield*, y lo encontramos en los primeros esbozos para la figura de Razumigin en *Crimen y castigo*. Aparece tres veces en *Los demonios*: Stavrogin muerde la oreja del gobernador, se nos habla de un joven oficial que mordió a su superior, y vemos a Piotr mordido por Kirílov. El último caso es de un horror peculiar. El ingeniero parece carecer de conciencia humana. La parte de razón que hay en él está inmovilizada por la idea de la autodestrucción. La muerte, en la imagen de un animal que «ruge» y emplea sus fieros dientes, lo domina. Cuando surge la voz humana, es con un solo grito diez veces repetido. El enloquecido «ahora» de Kirílov es un equivalente del quíntuple «nunca» de Lear. En el caso de éste, el espíritu de un hombre rechaza la aniquilación y se aferra a una sola palabra como a las puertas de la vida; en el otro, se le muestra abrazando las tinieblas. Kirílov se mata por abyecta desesperación, porque no pudo matarse en una afirmación de libertad. Ambos gritos nos conmueven indeciblemente, aunque surjan de circunstancias totalmente fantásticas.

Piotr regresa arrastrándose y encuentra en el piso «salpicaduras de sangre y de sesos». La goteante vela, el ingeniero muerto, Piotr con su dedo ensangrentado y su rostro inhumano: he aquí una escena de melodrama como la aparición de Fagin junto a la ventana

o el espantoso episodio de la tortura en *Nostromo* de Conrad. Pero las convenciones no menguan ni desvían el propósito trágico, sino que sirven para sus fines. El episodio confirma una distinción propuesta en la *Poética* de Aristóteles: «Aquellos que emplean medios espectaculares para crear una sensación no de lo horrible sino sólo de lo majestuoso, son extraños al propósito de la tragedia». La novela dostoievskiana es una «novela de terror», pero en el sentido del término que Joyce definió en el *Retrato del artista adolescente*:

> Terror es la sensación que se apodera de la mente en presencia de todo lo que es grave y constante en los sufrimientos y lo une con la causa secreta.

El realismo «trágico-fantástico» de Dostoievski y sus adornos góticos distinguen irreconciliablemente su concepción del arte de la novela de la de Tolstói. En las obras de Tolstói, especialmente en las últimas narraciones, hay elementos de demonismo y obsesión que llevan la narración al borde del melodrama. En un fragmento póstumo, *Memorias de un loco*, encontramos efectos de puro terror:

> La vida y la muerte desembocaban la una en la otra. Una fuerza desconocida trataba de hacer pedazos mi alma, pero no podía desgarrarla. Una vez más salí al pasadizo para mirar a los dos hombres dormidos; una vez más intenté dormirme. El horror era siempre el mismo: ora rojo, ora blanco y cuadrado.

Pero este tono, con su indicio de cómo el gótico pasaría más tarde al surrealismo, es extremadamente raro en Tolstói. Vista en su conjunto, la atmósfera de sus novelas está llena de una sensación de normalidad y salud; está traspasada por una luz clara y dura. Salvando las diferencias obvias, la perspectiva es como la que se proponía D. H. Lawrence cuando afirmaba en *El arco iris* que «el cielo de la creación todavía giraba en el año cristiano». Si exceptuamos *La sonata a Kreutzer* y *El padre Sergio*, podemos decir que Tolstói evitaba deliberadamente los motivos del mal y la perversión propios del gótico. A veces lo hacía a expensas de la riqueza.

Vemos un ejemplo de ello en *Guerra y paz*: en los primeros borradores hay claras insinuaciones de que Anatole y Elena Kuraguin habían tenido relaciones incestuosas, pero, al proseguir, Tolstói empezó a borrar toda huella de este tema y en la versión final sólo quedan unas pocas alusiones indirectas. Pensando en su matrimonio destruido, Pierre recuerda que «Anatole solía venir a pedirle dinero prestado a Elena y besaba sus hombros desnudos. Ella no le daba el dinero pero se dejaba besar».

El «pastorilismo» de Tolstói estaba relacionado obviamente con este rechazo del melodrama contemporáneo. Pierre encuentra hermoso Moscú bajo un cielo abierto y helado, o cuando está en ruinas. Levin, al llegar a Moscú, se apresura a dirigirse hacia aquella parte de la ciudad –el lago helado– que está más cerca de un paisaje rural. Tolstói tenía una aguda conciencia de la miseria y la oscuridad de la urbe; pasaba largas horas en los suburbios y en las salas de los hospitales, pero no incluía esta percepción como material de su arte, particularmente cuando este arte se hallaba en su mayor esplendor. Si el modo épico está inevitablemente ligado a un fondo pastoril, es una cuestión muy compleja, como dije antes. Pero ciertos críticos, como Philip Rahv, han alegado que las diferencias entre el arte de Tolstói y el de Dostoievski –diferencias de técnica tanto como de imagen del mundo– pueden reducirse, finalmente, al contraste atemporal entre la ciudad y el campo.

VII

De todas las criaturas que habitan en lo que el profesor Poggioli ha llamado «las mónadas de ladrillo y cal»[18] de Dostoievski, la más famosa es «el hombre del subsuelo». Su papel simbólico y la importancia de sus varios aspectos han sido examinados en numerosas críticas. Es *l'étranger, l'homme révolté, der unbehauste Mensch*, el paria, el extraño. Dostoievski lo consideraba como la más acerba de sus creaciones. En sus cuadernos de apuntes para *El adolescente*, proclamó:

[18] R. Poggioli, «Kafka and Dostoyevsky», *The Kafka Problem*, Nueva York 1946.

Sólo yo he evocado la trágica condición del hombre del subsuelo, lo trágico de sus sufrimientos, de su culpa, de sus aspiraciones hacia el ideal y de su incapacidad para alcanzarlo; sólo yo he evocado la lúcida percepción que poseen esos seres miserables de la fatalidad de su condición, una fatalidad tal que sería inútil reaccionar contra ella.

En el drama de la ciudad, el hombre del subsuelo es al mismo tiempo el que experimenta la humillación y el necesario coro cuyo irónico comentario muestra desnudas las hipocresías de la norma social. Si se le empareda entre barriles de amontillado, sus murmullos ahogados provocarán grandes aplausos. El hombre de las profundidades posee inteligencia sin poder, deseo sin medios. La revolución industrial le ha enseñado a leer y le ha dado un poco de diversión; pero el concomitante triunfo del capital y la burocracia le ha dejado sin abrigo. Se sienta ante su mesa de escribiente –Bartleby en Wall Street o Josef K. en su oficina–, se afana en un sarcástico servilismo, sueña con mundos más espléndidos y vuelve a casa por la noche arrastrando los pies. Vive en lo que Marx caracterizó como un amargo limbo entre el proletariado y la verdadera burguesía. Gógol cuenta lo que le sucede cuando por fin adquiere un capote; y el fantasma de Akaki Akákievich Bashmatskin perseguirá no solamente a los funcionarios y vigilantes nocturnos de San Petersbargo, sino a las imaginaciones de los novelistas europeos y rusos hasta la época de Kafka y Camus.

A pesar de la importancia del modelo de Gógol y de la justa pretensión de Dostoievski de originalidad de sus *Memorias del subsuelo*, el hombre del subsuelo tiene raíces en la más remota antigüedad. Si lo consideramos como el *ewig verneinende Geist*, como la espina del menosprecio en el flanco de la creación, es tan antiguo como Caín. Efectivamente, está en el primer Adán, pues después de la Caída una parte de cada hombre descendió al subsuelo. La apariencia, el tono burlón, la mezcla de abyección y arrogancia que son emblemáticos de los personajes dostoievskianos, pueden observarse en el Tersites homérico, en los parásitos de la sátira y la comedia romanas, en el legendario Diógenes y en los diálogos de Lucano.

Este tipo está representado dos veces en Shakespeare: en Apemantus y en Tersites. A la generosa bienvenida de Timón, el «rudo filósofo» contesta:

> *No;*
> *no me des la bienvenida.*
> *He venido para que me hagas arrojar fuera de tus puertas.*

Como el narrador dostoievskiano, Apemantus viene «para observar» y se enfurece por tener que aceptar la comida de un hombre más rico. Aprecia la verdad cuando hiere y es honrado dentro de su rencor. En cuanto a Tersites, Trusotski, en *El eterno marido,* se designa como tal y se refiere al famoso dístico del *Siegesfest* de Schiller:

> *Pues Patroclo yace enterrado*
> *y Tersites navega hacia la patria.*

No es seguro que Dostoievski conociera la versión shakespeariana, aunque es probable. Hay en *Troilo y Crésida* monólogos de Tersites que podrían muy bien servir de epígrafe a las *Memorias del subsuelo*:

> ¡Qué es esto, Tersites! ¡Cómo! ¡Perdido en el laberinto de tu furor! ¿El elefante Áyax lo sufriría? Él me pega, y yo le escarnezco. ¡Oh, hermosa satisfacción! ¡Pluguiera al cielo que fuese de otro modo; que pudiese pegarle mientras él me escarneciera! ¡Pie de Dios! Aprendería a invocar y conjurar a los diablos; pero mis execraciones envidiosas tendrían satisfacción.

Como Tersites, el hombre del subsuelo habla incesantemente consigo mismo. Su sentido de la enajenación es tal que ve «otredad» hasta en su espejo. Es lo contrario de Narciso y vilipendia la creación precisamente porque no puede creer que alguien tan abyecto como él pueda haber sido formado a imagen de Dios. Envidia la riqueza y el poder del rico; la ironía no alejará el frío del in-

vierno. Pero en su sótano, en el «laberinto del furor», planea su venganza. «Criará demonios», y un día los ínfimos burócratas que señorean sobre él, los cocheros que le salpican de lodo, los majestuosos lacayos que le cierran las puertas en las narices, las damas que se ríen disimuladamente de su chaqueta rota, los caseros que le acechan en las escaleras oscuras, todos ellos se arrastrarán hasta sus pies vencedores. Éste es el sueño de Rastignac y de Julien Sorel y la persistente fantasía de esta hueste de escribientes muertos de hambre y de preceptores sin empleo que contemplan las fiestas desde la calle, a través de las ventanas, en la novela ochocentista.

Pero el hombre del subsuelo es necesario para los que son mejores que él. Es un recordatorio de la mortalidad en momentos de *hybris*, un bufón que dice la verdad y un confidente que zapa la ilusión. Hay algo de él en Sancho Panza, en el Leporello de Don Juan que reclama sus honorarios hasta en el infierno, en el Wagner de Fausto. Haciendo eco, contradiciendo o interrogando a sus amos, ayuda al proceso de la autodefinición, y este proceso –lo vemos en el papel del bufón en *El rey Lear*– es una de las principales dinámicas de la tragedia. A través de los cánones del decoro inherente al neoclasicismo, el hombre del subsuelo se convirtió en un cortesano respetuoso, pero conservó su función esencial: exponía desnudas las hipocresías de la alta retórica y obligaba a los grandes personajes a vivir sus momentos de verdad (como la nodriza en la *Fedra* de Racine). Así, en Corneille y Racine los confidentes marcan un progreso desde la idea de que «el extraño» es literalmente un individuo separado hasta el reconocimiento de que es una de las *personae* de la psiquis.

Este reconocimiento estaba latente en la presentación externa de la Buena y la Mala Conciencia luchando por el alma del Hombre o de Fausto en las obras moralizantes medievales. Se mencionaba en los discursos alegóricos entre la «razón» y la «pasión» en la poesía amorosa y filosófica del Renacimiento y el barroco. Pero la afirmación de que en cada hombre hay varias personalidades contradictorias y de que los aspectos más bajos, irónicos e irracionales de la conciencia pueden ser más auténticos que la apariencia de razón y coherencia ofrecida por el mundo exterior, no fue formulada hasta el siglo XVIII. Fue entonces, como dice Berdiáiev

en su estudio sobre Dostoievski, cuando «se abrió un abismo en las profundidades del hombre mismo y allí dentro fueron revelados de nuevo Dios y el Cielo, el Demonio y el Infierno». El primer personaje «moderno», como indicó Hegel, fue el sobrino de Rameau en el diálogo imaginario de Diderot; fue, además, antecesor directo del hombre del subsuelo.

Músico, mimo, parásito, filósofo, el sobrino de Rameau es a la vez arrogante y obsequioso, enérgico y perezoso, cínico y cándido. Se escucha a sí mismo como un violinista escucha su instrumento. Exteriormente, tipifica la especie del subsuelo:

> Yo, pobre diablo, una vez de regreso en mi buhardilla, por la noche, y tras haberme arrastrado hasta mi jergón de paja, yazgo encogido. Tengo el pecho hundido y respiro con dificultad; mi aliento sale con una especie de lamento débil y casi inaudible. Un banquero, al contrario, hace retumbar la casa con su respiración y asombra a toda la calle con el ruido que produce.

En la arquitectura del simbolismo, los desvanes son subsuelos invertidos. Los sótanos, o sea, dicho con la frase dostoievskiana, el espacio que se encuentra inmediatamente bajo las tablas del piso, dan una imagen más exacta. Tendemos a imaginar el alma en estratos y hemos adquirido hábitos de lenguaje que sugieren que las fuerzas de la protesta y de lo irracional suben «de abajo».

El sobrino de Rameau era profético en su percepción de sí mismo como algo dividido, pero también al proclamar las verdades que las anteriores convenciones literarias habían disfrazado o suprimido. La suya fue una a las primeras confesiones en el sentido moderno y da inicio a una larga tradición. En las *Memorias del subsuelo* se alude a esta tradición de una forma explícita, pero Dostoievski sostenía que sus antecesores, incluyendo a Rousseau, no habían sido sinceros: algunos se envolvían en harapos, pero; ninguno se había mostrado verdaderamente desnudo.

Según el famoso retruécano de Nisard, el romanticismo demostró que el lenguaje de la nobleza no era necesariamente equivalente a la nobleza del lenguaje. Los hombres del subsuelo fueron

más allá, declararon que la literatura que sólo trataba de actos públicos y salones –salones en el alma y en la casa– era una servidora de la hipocresía. Había en el hombre más oscuridades de las que había imaginado la psicología del racionalismo. Aquellos hombres se deleitaban en el descenso de la mente a sus propias profundidades, aventura tan grande que hacía que la realidad exterior pareciera insustancial. En 1799, J. M. Chassaignon, en un libro titulado significativamente *Cataractes de l'imagination*, exclamaba:

> Me prefiero a mí mismo a todo lo que existe; con este mí mismo he pasado los mejores momentos de mi vida; este «yo» solo, rodeado de tumbas e invocando al Gran Ser, bastaría para satisfacerme en medio de las ruinas del universo.

La imagen final es una profecía de los extremos a que puede llegar el solipsismo. Anticipa exactamente la afirmación del narrador de Dostoievski:

> En verdad, si se me diera a elegir entre el fin del mundo y conservar mi libertad para tomar té, os digo que el universo podría irse al diablo con tal que yo pudiese continuar tomando té.

Pero aunque los sucesores de Diderot y el mismo Dostoievski habían llegado a una imagen múltiple del alma individual y habían avanzado mucho en el vocabulario del inconsciente, la figura del hombre del subsuelo se hallaba en un extraño grado intermedio. El «doble» de la literatura gótica fue un intento de articular y concretar la nueva psicología, una mitad del «doble» encarna las partes cotidianas, racionalistas, sociales del hombre; la otra mitad encarna lo que hay en él de demoniaco, subconsciente, antagónico a la razón y potencialmente criminal. A veces –como en los relatos de Poe y Musset, en Ahab y Fedallah, en Mishkin y Rogozhin– el «doble» significa en realidad la fatal coexistencia de dos seres dependientes pero distintos. Otras veces el «doble» está fundido en un solo agente, en Jekyll-Hyde o Dorian Gray. Incluso cuando emplea las versiones menos elaboradas del mito, como en *El doble*

o en los coloquios de Iván Karamázov con el Diablo, Dostoievski sobresale como uno de los primeros estudiosos del esquizofrénico. Pero fue en *Memorias del subsuelo* donde resolvió de un modo más decisivo el problema de dramatizar a través de una sola voz el caos de múltiples voces de la conciencia humana.

No intentaré ocuparme de las implicaciones filosóficas técnicas de la obra. Si Dostoievski no hubiese escrito nada más, se le habría recordado como uno de los maestros constructores del pensamiento moderno. Como es bien sabido, las *Memorias del subsuelo* constan de dos partes, la primera de las cuales es principalmente un monólogo sobre la paradoja del libre albedrío y la ley natural. Reinhard Lauth comenta la importancia epistemológica de este texto en su sólido tratado *Die Philosophie Dostojewskis.* Sugiere que gran parte de la argumentación tenía por objeto refutar el optimismo utilitario y empírico de Bentham y Buckle (Dostoievski expresó repetidamente su desacuerdo con Buckle en los borradores de *Los hermanos Karamázov*). Lauth también alega que la interpretación existencialista de las *Memorias* –la de Chestov, por ejemplo– es errónea y olvida la ironía del tono de Dostoievski y el conservadurismo de sus opiniones personales.

Abundan también los textos sobre el material psicológico y psicoanalítico de las *Memorias del subsuelo.* De todas las «superficies» de Dostoievski, ésta es la que ofrece menos resistencia a un estudio de tal índole. Además, hay bases lógicas debido al hecho de que la obra fue compuesta en una época en que su autor sufría penosos trastornos emocionales.

Pero aunque reconocemos la eminente fascinación de las *Memorias* desde los puntos de vista de la metafísica y la psicología, no debemos pasar por alto el modo como Dostoievski transformaba para sus fines particulares las convenciones y recursos literarios prevalecientes. Los enterrados vivos, los descensos a cavernas, remolinos y alcantarillas, y la figura de la prostituta redimida, eran lugares comunes del melodrama romántico. El subsuelo que el narrador «lleva dentro de sí» tiene raíces literarias e históricas específicas; no era necesariamente el del mismo Dostoievski. En efecto, el novelista dice, en la breve nota preliminar, que describe a un personaje «peculiar de la época actual», cuya personalidad es «de-

bida al ambiente que todos nosotros compartimos en Rusia». En este respecto, la obra entera se coloca al lado de las otras polémicas dostoievskianas contra el nihilismo espiritual.

Al final de la primera parte, Dostoievski considera el problema de la forma literaria. El narrador se propone componer una obra totalmente sincera: «Deseo, en particular, probar si uno puede *alguna vez* ser realmente sincero consigo mismo, si *alguna vez* puede realmente no sentir ningún temor a ninguna verdad.» La frase es eco del famoso párrafo inicial de las *Confesiones* de Rousseau, y el narrador dostoievskiano observa inmediatamente que Heine consideró mentiroso a Rousseau «en parte deliberadamente y en parte por vanidad». Añade: «Creo que Heine tiene razón.» La presencia de Heine en este contexto es una muestra de cómo funciona la imaginación simbólica: por virtud de su larga y cruel sepultura en el *Matratzengruft* –literalmente, en una tumba de enfermedad–, Heine se había convertido en un arquetipo del hombre del subsuelo. Al contrario que Montaigne, Cellini o Rousseau:

> Aunque puede parecer que escribo para el ojo de un lector lo hago sólo por pura apariencia, y porque creo que esta manera de escribir es más fácil. Todo es mera forma (...) todo una mera forma vacía, para la cual nunca tendré un lector.

Para esa ficción se utiliza un recurso tradicional que Poe usó para efectos similares; se nos pide que creamos que un manuscrito, cuyo autor nunca pensó en su publicación, ha sido «transcrito» anónimamente.

Tales pretensiones de intimidad son, naturalmente, retóricas. Pero se plantea un problema real. Con la irrupción del inconsciente en la poética, con el intento de retratar personajes en su totalidad dividida, los métodos clásicos de la narración y el discurso resultaron inadecuados. Dostoievski creía que el dilema de la forma inadecuada –las *Confesiones* de Rousseau– implica el dilema más importante de la verdad inadecuada. La literatura moderna ha tratado de resolver este problema de varias maneras, pero ni el empleo alternado del discurso «público» y «privado» en *Extraño in-*

terludio de O'Neill, ni el monólogo interior perfeccionado por Joyce y Hermann Broch han resultado del todo satisfactorios. Lo que podemos oír del lenguaje del inconsciente cae con demasiada facilidad dentro de nuestra propia sintaxis; quizá todavía no sabemos escuchar.

Las *Memorias del subsuelo* son experimentales por su contenido más que por la dislocación o profundización de la forma narrativa. Una vez más la forma principal es dramática: al comprimir el curso de los sucesos exteriores en una serie de crisis, Dostoievski hace hablar al narrador con una frenética sinceridad que los seres humanos, en circunstancias menos definitivas, reservan para sus pensamientos inconfesados. En las *Memorias,* el alma y lo irrazonable se enfrentan de una manera extrema, y el lector escucha verdades tan terribles como las verdades que Dante oyó en el infierno.

La escena es claramente dostoievskiana: «una habitación mísera y desaseada» en los suburbios de San Petersburgo, «la ciudad más abstracta, la más tortuosa en esta nuestra esfera terrestre». El tiempo da la nota apropiada:

> Hoy cae una nieve medio derretida, amarilla, sucia. Ayer cayó también y así cae casi todos los días. Creo que es la nieve mojada lo que me ha recordado el episodio que no puedo alejar de mi pensamiento; por lo tanto, ahí va mi confesión a propósito de la cellisca que cae.

La siguiente frase, con la que empieza la segunda parte, dice:

> En aquella época tenía veinticuatro años y hasta entonces había llevado una existencia insulsa e irregular, casi tan solitaria como la de un salvaje.

Esto nos recuerda a Villon, la primera gran voz del subsuelo en la metrópoli europea. En él también encontramos el recuerdo de *les neiges d'antan* y la llegada a *l'an de mon trentiesme aage* (¿y no es una hermosa coincidencia que la antigua leyenda de santa María Egipciaca a la que Villon se refiere en varios poemas aparezca en *El adolescente*?).

El «yo» de las *Memorias* dice repetidamente que su filosofía «es el fruto de cuarenta años en el subsuelo», de cuarenta años en el aislamiento de la búsqueda de sí mismo. Es difícil descartar el eco de los cuarenta años que Israel pasó en el desierto o de los cuarenta días de Cristo en el desierto. Porque las *Memorias del subsuelo* no pueden considerarse aisladas; están estrechamente relacionadas con los valores simbólicos y el material temático de las principales obras de Dostoievski. Así, la prostituta se llama Liza; en la escena final se sienta en el suelo, sollozando:

> Ya entonces lo sabía todo. Sabía que yo la había ultrajado hasta el alma y que (¿cómo podré expresarlo?) mi efímera pasión había nacido sólo de un deseo de venganza, del ansia de someterla a una nueva indignidad...

Estas líneas son un resumen de la escena entre Liza y Stavrogin en *Los demonios* y prefiguran el modo en que Dostoievski trata las relaciones entre Raskólnikov y Sonia en *Crimen y castigo*. Tampoco falta en el relato el emblema dostoievskiano del mal primordial. Cuando el narrador pregunta a Liza por qué dejó la casa de su padre para irse a un burdel, ella insinúa alguna misteriosa infamia: «Pero ¿y si las cosas fueran *peores* allí que aquí?». Inconscientemente –puesto que la dramatización es tan sutil y ambigua como lo es en Shakespeare–, el hombre del subsuelo capta su insinuación; confiesa que si tuviera una hija «la amaría aún más de lo que amé a mis hijos», habla de un padre que besa las manos y los pies de su hija «y la estrecha entre sus brazos mientras duerme». La referencia inmediata parece apuntar a *Papá Goriot* de Balzac. Más allá se encuentra el motivo del incesto padre-hija que, en la forma del caso Cenci, había fascinado a Shelley, Stendhal, Landor, Swinburne, Hawthorne y hasta a Melville. El narrador hace una confesión reveladora: no dejaría que su hija se casara:

> Porque, ¡por Dios!, hubiera tenido celos. ¿Cómo? ¿Ella besar a otro hombre (...) amar a un extraño más que a su padre? ¡Sólo pensarlo me lastima!

Y termina con la clásica observación freudiana de que «el hombre a quien ama la hija es generalmente el de peor catadura a los ojos del padre».

En las *Memorias* encontramos incluso rastros del mito del «doble» que el concepto dostoievskiano del alma humana había, de hecho, vuelto arcaico. El rudo Apolo es a la vez siervo del hombre del subsuelo y su inseparable sombra:

> Mi albergue actual estaba aislado, y por lo tanto, era mi vaina, mi caja, dentro de la cual podía retirarme de toda la humanidad; y por alguna u otra razón infernal, Apolo siempre parecía formar parte de ella. Por consiguiente, durante siete años enteros fui incapaz de decidirme a echarlo.

No obstante, cuando dejamos de lado los elementos literarios tradicionales de las *Memorias,* y cuando hemos reparado en sus estrechas afinidades con las otras obras de Dostoievski, la profunda originalidad del logro continúa afirmándose. Cuerdas no oídas antes han sido pulsadas con admirable precisión. Ningún otro texto de Dostoievski ha influido más en el pensamiento o la técnica del siglo XX.

El retrato del narrador es una realización de la que no se encuentra ningún precedente:

> Deseo decirles, señores (tanto si les interesa oírlo como si no), por qué no he podido nunca convertirme en insecto. Les declaro solemnemente que a menudo he *deseado* convertirme en insecto, pero nunca pude lograr mi deseo.

Esta idea, que obviamente es la fuente de *La metamorfosis* de Kafka, se repite a lo largo de la narración. Otros personajes miran al que habla «como una especie de mosca común». Se describe a sí mismo como «el más tonto (...) el más malogrado de los gusanos de la tierra». Estas imágenes, en sí mismas, no son nuevas; el origen del simbolismo del insecto de Dostoievski, efectivamente, se ha encontrado en Balzac[16]. Lo nuevo y terrible es el persistente

[16] Este aspecto del sistema de imágenes dostoievskiano ha sido analizado mi-

empleo metódico de tal imaginería para «inhumanizar» y deshumanizar al hombre. El narrador «se agazapa» en su cubil y espera «en su agujero». El sentido de animalidad infecta su conciencia. Las antiguas metáforas que relacionan al hombre con gusanos y lombrices, la representación de la muerte del hombre en *El rey Lear* como una desenfrenada caza de moscas, son transformadas por Dostoievski en realidades psicológicas, en verdaderas condiciones de la mente. La tragedia del hombre del subsuelo es, literalmente, su alejamiento de la humanidad. Este alejamiento se hace explícito a través de la cruel impotencia de su asalto a Liza. Al final ve las cosas claramente:

> Nos cansamos de ser seres humanos (...) de poseer verdadera carne y sangre individual. Nos avergonzamos de ser humanos (...). Lo consideramos por debajo de nuestra dignidad.

Si hay un elemento principal que la literatura moderna haya aportado a nuestra visión del mundo, es precisamente este sentido de deshumanización.

¿Qué lo ha producido? Tal vez es un resultado de la industrialización de la vida, de la desvaloración de la persona humana a través de la vacua y anónima monotonía de los procesos industriales. En las *Memorias*, Dostoievski describe «el tropel de obreros y artesanos apresurados (con los rostros gastados casi hasta la brutalidad)». Con Engels y Zola, fue uno de los primeros en comprender que el trabajo en las fábricas puede borrar los rasgos individuales o el juego de la inteligencia en el rostro de un hombre. Pero sea cual fuere su origen, la «vergüenza de ser humano» ha asumido en nuestro siglo unas proporciones más horrendas que las previstas por Dostoievski. En su parábola *Les Bêtes*, Pierre Gascar cuenta que el reino de los animales sustituye al de los hombres en el mundo de los campos de concentración y las cámaras de gas. Y en una nota menor, aunque grave, James Thurber ha mostrado el despertar

nuciosamente por R. E. Matlaw, «Recurrent Images in Dostoevskij», *Harvard Slavic Studies*, III, 1957.

animal bajo la imperfecta y desgarrada envoltura de la piel humana. Porque desde las *Memorias* sabemos que la parte de insecto gana terreno a la parte humana. En la antigua mitología había hombres que eran semidioses; la mitología postdostoievskiana pinta cucarachas que son semihombres.

Las *Memorias* llevaron el concepto de lo no heroico a una nueva finalidad. Mario Praz ha hecho ver que el abandono del personaje heroico fue una de las principales corrientes en la narración victoriana. Gógol y Goncharov hicieron del protagonista no heroico una figura simbólica de la Rusia contemporánea. Pero Dostoievski fue más allá: su narrador no solamente exhibe un sentimiento de degradación y aversión a sí mismo, sino que es verdaderamente odioso; cuenta sus abyectas experiencias «como un castigo bien merecido», y lo hace con histérica malevolencia. Consideremos el horripilante *Diario de un loco* de Gógol y el *Diario de un hombre superfluo* de Turguéniev: ambos son ensayos de lo no heroico, pero ambos nos mueven a compasión a través de la gracia y la ironía de su presentación. El Iván Ilich de Tolstói, criatura verdaderamente mediocre y egoísta, es al fin ennoblecido por la tenacidad de su desesperación. En las *Memorias*, sin embargo, Dostoievski muestra a sus personajes de una forma descarnada; el que «transcribe» indica en el *postscriptum* que este «hombre de paradojas» escribió más memorias, pero que éstas no valía la pena conservarlas. Se nos deja intencionadamente con nada.

En este retrato del «antihéroe», Dostoievski ha tenido una legión de discípulos. Añádase a su método la más antigua tradición de la picaresca y se encontrará al pecador que hace confesiones en las novelas de Gide. *La caída* de Camus es una imitación palpable del tono y la estructura de las *Memorias*, en Genet la lógica de la confesión y de la degradación es llevada hasta lo escatológico.

Finalmente, las *Memorias del subsuelo* son de inmensa importancia porque formulan, con la máxima claridad, una crítica de la razón pura que se había concretado en gran parte del arte romántico. Algunos de los pasajes en que el narrador se rebela contra la ley natural se han convertido en piedras de toque de la metafísica del siglo XX:

¡Buen Dios! ¡Qué tengo yo que ver con las leyes de la naturaleza, o con la aritmética, cuando estas leyes y la fórmula de que dos y dos son cuatro no han tenido mi aceptación! Naturalmente, no voy a golpearme la cabeza contra un muro si no tengo la fuerza requerida para hacerlo; sin embargo, no voy a *aceptar* ese muro simplemente porque he chocado contra él y no tengo medios para derribarlo.

¿Cómo puede la voluntad de un hombre lograr la libertad total «si no es pasando a través del muro»?, pregunta Ahab. La geometría no euclidiana y los sueños más abstrusos del álgebra moderna tenían que abrir brecha a través de algunos de estos muros del axioma. Pero la rebelión del narrador dostoievskiano lo abarca todo. Con su irrisorio rechazo de los *savants*, los idealistas hegelianos y los creyentes en el progreso racional, ofreció una declaración de independencia de la razón. Mucho antes que sus seguidores existencialistas, el hombre del subsuelo proclamó la soberanía del absurdo. Por esto Dostoievski es incluido con tanta frecuencia en el panteón de la metafísica moderna junto con otros rebeldes contra el empirismo liberal: Pascal, Blake, Kierkegaard y Nietzsche.

Sería fascinante investigar los orígenes de la dialéctica dostoievskiana. Condorcet afirmaba que si los hombres dijeran *calculemus* –si tomaran los instrumentos de la razón en un mundo newtoniano–, la naturaleza daría sus respuestas. Dostoievski dijo «no» a la fe spenceriana en el progreso y a la fisiología racional de Claude Bernard (hombre de genio a quien se refiere Dimitri Karamázov con especial cólera). Se podrían examinar los elementos del rousseaunismo en el desprecio del hombre del subsuelo. Porque entre la afirmación de Rousseau de que la conciencia individual es un «juez infalible del bien y el mal y hace al hombre semejante a Dios» y la convicción del narrador de que puede ignorar la ley natural y las categorías de la lógica convencional, hay un lazo complejo pero auténtico. Sin embargo, estas cuestiones corresponderían a un estudio más técnico.

Lo que se debe subrayar es el hecho de que las *Memorias del subsuelo* fueron una brillante solución al problema del contenido fi-

losófico en la forma literaria. A diferencia de los *contes philosophiques* de la Ilustración o las novelas de Goethe, donde la parte especulativa es tan deliberadamente exterior a la narración, las *Memorias* unen lo abstracto con lo dramatizado, o sea, según la terminología aristotélica, funden el «pensamiento» con la «trama». En cuanto al género, ni el *Zaratustra* de Nietzsche ni las alegorías teológicas de Kierkegaard nos impresionan por su acierto. Junto con Schiller, a quien miraba como modelo constante, Dostoievski logró un raro ejemplo de equilibrio creador entre la fuerza poética y la filosófica.

Las *Memorias del subsuelo* son verdaderamente una *summa* dostoievskiana, incluso si admitimos que los puntos de vista del narrador no pueden identificarse con el programa político y la ortodoxia oficial del novelista. Es justo decir que el contraste con Tolstói no es en ninguna otra parte más rotundo. Un personaje tolstoiano sigue siendo un hombre hasta en la abyección; si algo sucede, es que su humanidad se vuelve más profunda y luminosa con la vergüenza. Como dice Isaiah Berlin, Tolstói veía a los hombres «a la luz del día, natural e inalterable»; el colapso alucinatorio de lo humano a lo bestial era ajeno a su visión; aun en sus momentos más crudos, el pesimismo tolstoiano es atenuado por la creencia central de que los seres humanos no simplemente «perdurarán», para emplear la distinción de Faulkner, sino que también «prevalecerán».

Los «no-héroes» de Tolstói –como, por ejemplo, el narrador de *La sonata a Kreutzer*– tienen una humanidad en el sufrimiento y una afirmación moral que los coloca a un mundo de distancia del masoquismo bilioso del hombre del subsuelo. La diferencia se ilumina perfectamente en un diálogo de Shakespeare entre Apemantus y el caído Timón; hasta cuando éste se ve reducido al odio y a la mofa de sí mismo, diríase que el «aire helado» es todavía su «vocinglero chambelán».

La filosofía de Tolstói, con todo su rechazo de los eruditos y los idealistas, es profundamente racionalista. Durante toda su vida buscó un principio unificador a través del cual la individualidad multiforme de la experiencia observada pudiese conciliarse con una idea de orden. El homenaje de Dostoievski al absurdo, su asalto a

la mecánica ordinaria de la tautología y la definición, hubieran parecido a Tolstói una locura enojosa. Tolstói era, según la frase de Viázemski, un «negativista», pero sus negaciones eran hachazos para abrir paso a la luz. Su retrato de la vida culmina en el humanismo, en aquel «sí» final del soliloquio de Molly Bloom. En su diario, el 19 de julio de 1896, Tolstói anota que vio unas matas de bardana en medio de un campo arado; había un vástago vivo,

> (...) negro de polvo, pero todavía vivo y rojo en el centro (...). Me inspira deseos de escribir. Afirma la vida hasta el fin y, solo en medio de todo el campo, de alguna manera la ha afirmado.

El narrador de las *Memorias del subsuelo* expresa, a través de sus actos y su lenguaje, un «no» final. Cuando Tolstói le dijo a Gorki que Dostoievski «debiera haber conocido las enseñanzas de Confucio o los budistas, esto lo hubiera calmado», el hombre del subsuelo debió de lanzar un aullido de burla desde su cubil. Nuestros tiempos han dado materia para su risa; el *univers concentrationnaire* –el mundo de los campos de muerte– confirma innegablemente la percepción dostoievskiana del salvajismo de los hombres, de su inclinación, como individuos y como hordas, a apagar dentro de sí el rescoldo de humanidad. El narrador del subsuelo define su especie como «una criatura que anda en dos piernas y está desprovista de gratitud». Tolstói también comprendía que la gratitud no abunda, pero en vez de «criatura» siempre hubiera escrito «hombre».

El que a veces podamos considerarlo anticuado indica la profanación de nuestra herencia.

Capítulo IV

Juzgar una obra de arte según normas artísticas o religiosas, juzgar una religión según normas religiosas o artísticas, llevaría al fin a la misma cosa: aunque es un fin al que ningún individuo puede llegar.
T. S. Eliot, *Notas para la definición de la cultura*

I

Como saben los antropólogos y los historiadores del arte, los mitos se convierten en estatuas y éstas dan origen a nuevos mitos. Las mitologías, los credos, las imágenes del mundo cobran forma en el lenguaje o en el mármol; los movimientos hacia dentro del alma, lo que Dante llamó el *moto spirital*, se realizan en las formas del arte. Pero en el acto de la realización, la mitología será alterada o recreada. Cuando Sartre dijo que las técnicas de una novela nos remiten a un sistema metafísico, a una subyacente filosofía de la experiencia, señaló solamente una dirección de doble sentido. La metafísica del artista nos lleva a las técnicas de su arte. Hasta ahora nos hemos interesado principalmente por las técnicas, por el estilo épico en las novelas de Tolstói y los elementos del drama en Dostoievski. En este capítulo final consideraré las creencias y mitologías que se encuentran detrás de estas formas exteriores.

Pero al decir «detrás», al sugerir que una novela pueda ser una fachada o una máscara para una doctrina filosófica, nos equivocamos. La relación entre el pensamiento y la expresión es siempre recíproca y dinámica. Su manifestación menos inadecuada puede encontrarse en la danza (y por esto el Renacimiento vio en la dan-

za una alegoría de la creación): el bailarín traduce al lenguaje del movimiento una reflexión sobre la pasión o la realidad; la metafísica se traduce mediante las técnicas de la coreografía. Pero a cada instante de la danza, las formas y la expresividad del movimiento engendran nuevas percepciones, nuevas mitologías. El deleite, nacido de la mente, se vierte en la oleada exterior del cuerpo; pero el estilo formal, las particularidades del gesto que nunca pueden repetirse, son en sí mismas creadoras de mito y éxtasis. Cuando Hazlitt nos dice que Coleridge zigzagueaba continuamente de un lado a otro del camino, mientras que Wordsworth componía avanzando en línea recta, nos da una parábola de cómo la forma y el contenido se influyen mutuamente en continua reciprocidad.

Las mitologías son las formas que tratamos de imponer, a través de la voluntad o el deseo o en la sombra de nuestros temores, al caos de la experiencia de otro modo incontrolable. No son, como nos recuerda I. A. Richards en *Coleridge on Imagination*, meras fantasías, sino

> la expresión del alma entera del hombre y, como tal, inagotable para la reflexión (...). Sin sus mitologías, el hombre es sólo un cruel animal sin alma (...) un cúmulo de posibilidades sin orden y sin objetivo.

Estas mitologías («metafísicas» en terminología de Sartre, *Weltanschauungen* en el de la crítica alemana) pueden ser de diversos órdenes: políticas, filosóficas, psicológicas, económicas, históricas o religiosas.

Las novelas de Aragon y las obras de teatro de Brecht, por ejemplo, son representaciones, a través de sucesos imaginarios, de la mitología política y económica del marxismo. Desde el punto de vista marxista, su mérito reside en la manera explícita y en la fidelidad con que representan los mitos oficiales. Asimismo hay mitologías del *élitisme* (como, por ejemplo, en las narraciones y dramas de Montherlant). La novela de Lionel Trilling, *The Middle of the Journey*, actualiza una mitología liberal; parte de la estrategia de su delicado argumento está en el título: además de la evocación de

Dante, nos recuerda que el liberalismo aspira al «camino medio».

De Rerum Natura de Lucrecio, el *Ensayo sobre el hombre* de Pope y *Alastor* de Shelley son encarnaciones en poesía, y recreaciones a través de la poesía, de metafísicas particulares. Al juzgarlos, consideramos menos los méritos específicos del atomismo o del neoplatonismo que la propiedad con que se ha conciliado la visión abstracta del mundo con el instrumento poético. Una actitud comparable a ésta es la que requiere el tratamiento de la filosofía de Schopenhauer en las primeras novelas y cuentos de Thomas Mann.

En el arte moderno representan un papel importante varios mitos de la psicología. Hablamos de novelas «freudianas»; hay poetas que evocan en su prosodia las dislocadas inmediateces del subconsciente; los pintores, en su medio, han tratado de representar visualmente el mundo-símbolo de la mente lisiada o desnuda. Las mitologías de este orden no son nada nuevo; empezaron con los primeros intentos de los hombres por racionalizar su percepción del alma. La mitología de los «humores» y de la influencia astral obra poderosamente en las caracterizaciones del drama isabelino. *El alquimista* de Ben Jonson y *La duquesa de Malfi* de Webster son presentaciones, a través de las técnicas del teatro, de imágenes particulares de la conciencia humana. Diferentes imágenes –mitos alternados– están implícitas en las comedias de Molière o en los «Proverbios» de Goya.

Debe señalarse otra distinción: hay mitologías cuyo contenido conceptual y formas simbólicas son particulares y únicas; Blake y Yeats desarrollaron grupos de mitos altamente complejos e idiosincrásicos. En contraste con estas mitologías existen las grandes mitologías que han sido reunidas y codificadas durante largos periodos de la historia y forman parte de la herencia cultural del poeta. Así, Dante escribió en consonancia con las mitologías establecidas de la Edad Media Latina.

Pero toda mitología, por muy tradicional que sea, es transmutada por medio de la alquimia del artista individual y por los materiales y técnicas de la forma artística particular. Brecht fue acusado de formalismo por sus censores precisamente porque su estilo dramático personal tendía a poner en duda, a través de la ri-

sa, o a liberalizar, a través del *pathos*, el «mensaje» proletario oficial. Según los preceptos marxistas, un artista debe comunicar, con inflexible precisión, la mitología reinante; los pasos de la danza, o al menos sus límites precisos, están dibujados sobre las tablas del escenario. Que de esta manera pueda florecer un gran arte es muy discutible, pues el verdadero poeta es siempre transformador e inventor de mitos. El tomismo de Dante era, en notables aspectos, el de Dante; la mitología tomista incidió en el poema, pero fue refractada por el medio especial del lenguaje y la práctica poética de Dante. Al igual que la «línea» de un dibujante modela las formas de la percepción, así la prosodia –*terza rima*, el dístico heroico, el alejandrino– da contornos particulares a las formas de la razón.

El ejemplo más puro, en la esfera del lenguaje, de la interrelación entre mitologías y técnicas de la expresión se encuentra en los diálogos platónicos. Estos diálogos son poemas de la mente cuando la mente está en la condición del drama. En la *República*, *Fedón* o el *Banquete*, el procedimiento dialéctico, el choque y la prueba de los argumentos, es dirigido sobre cada lapso dado de investigación por la dramática del encuentro humano. El contenido filosófico y la realización dramática son inseparables. Al lograr este grado de unidad, Platón llevó su metafísica muy cerca de la unidad de la música, pues, en la música, contenido y forma (mitología y técnica) son idénticos.

En una obra de arte pueden concurrir varias mitologías conjuntamente. En las *Memorias del subsuelo* se incorpora un mito filosófico: la rebelión contra el positivismo, y un mito psicológico: el descenso del hombre a los lugares oscuros del alma. En *Guerra y paz* encontramos un conflicto de mitologías: una voz proclama el mito de la historia impersonal e incontrolable, la otra, con su cadencia homérica, invoca una mitología clásica, heroica, del valor personal y del impacto de los individuos en el curso de los acontecimientos.

Las mitologías centrales en las obras y en las vidas de Tolstói y de Dostoievski eran religiosas. Durante toda su vida los dos novelistas lucharon con el ángel, exigiéndole un mito coherente de Dios y un relato verificable de la intervención de Dios en el destino del hombre. Las respuestas que obtuvieron en su especulación

apasionada son, si las entiendo acertadamente, irreconciliables. Las metafísicas de Tolstói y Dostoievski son opuestas como la muerte y el sol en la famosa imagen de Pascal sobre el antagonismo eterno; además, prefiguran aquella radical división de propósito que está subyacente en las guerras ideológicas y casi religiosas del siglo XX. La oposición entre las interpretaciones tolstoiana y dostoievskiana del mundo y de la condición del hombre están encarnadas en y expresadas a través de sus opuestos estilos narrativos. Las mitologías irreconciliables se concretan en formas artísticas opuestas.

En su valiosa obra *El dios oculto*, Lucien Goldmann establece una sostenida concordancia entre una imagen jansenista de Dios y la concepción de la tragedia en las obras de Racine. Yo no puedo aspirar a ser tan riguroso. Mi evidencia, particularmente con respecto a las enigmáticas afinidades entre la teología tolstoiana y la imagen del mundo de la novela tolstoiana, es de carácter aproximado y preliminar. Con Dostoievski nos hallamos, creo, en terreno firme. Pero, aun en tal caso, las correspondencias entre la metafísica trágica y el arte trágico deben interpretarse con suma cautela.

Hoy nos resulta difícil emocionarnos plenamente con el arte religioso. Nuestra época recibe con agrado la religiosidad difusa de los seudoteólogos y las grandes masas acuden a escuchar las consoladoras trivialidades de los profetas de *matinée* y de los charlatanes de la salvación. Pero nuestras mentes se resisten a las sutiles asperezas de la doctrina tradicional, a la ruda y exigente ciencia de Dios practicada en una teología disciplinada. Como dice el profesor Kitto:

> Ni hoy ni durante los últimos siglos hemos estado en contacto inmediato e imaginativo con una cultura religiosa, con sus hábitos mentales, sus medios de expresión naturales.
>
> Podemos reflexionar sobre lo que nos ha sucedido desde la época isabelina, la cual no había perdido, de ningún modo, el contacto con la Baja Edad Media; y el drama de esa época se representaba, literalmente, no en dos niveles sino en tres: Cielo, Tierra e Infierno, uno al lado del otro; era un

drama con la referencia más simple posible. Pero la Edad de la Razón, que la sucedió, carecía de contacto con ésta...[1]

El romanticismo reaccionó contra esa enajenación, pero en vez de volver a una percepción orgánica de la experiencia religiosa, el siglo XIX originó teorías confusas, y a veces totalmente erróneas, de las relaciones entre la religión y el arte. A la Edad de la Razón siguió una época en la que, cuando menos, un gran poeta pudo identificar belleza y verdad. El quid de la confusión se encuentra en la famosa declaración de Matthew Arnold en *The Study of Poetry*:

> Nuestra religión se ha materializado en el hecho, en el hecho supuesto; ha vinculado sus emociones al hecho, y ahora el hecho le está fallando. Mas para la poesía la idea es todo; el resto es un mundo de ilusión, de divina ilusión. La poesía vincula su emoción a la idea; la idea *es* el hecho. Hoy la parte más fuerte de nuestra religión es la poesía inconsciente.

Inevitablemente, esta identificación entre la doctrina y la estética conduce a las «religiones del arte» de fines del siglo XIX. La teoría de Arnold fue llevada a sus últimas consecuencias por Wagner. En su ensayo sobre *Religión y arte*, Wagner declaró que los artistas salvarían la religión por medio de su recreación sensitiva de los antiguos símbolos religiosos que habían perdido su dominio sobre el espíritu moderno. Comunicados a la aturdida mente por la magia del *Parsifal*, los emblemas básicos de la cristiandad revelarían de nuevo «su verdad oculta».

La «poesía inconsciente» de Arnold y la *ideale Darstellung* de Wagner (ambas ejemplos representativos de una corriente intelectual dominante) tienen poco en común con la religión como la entendían Dante y Milton; no podían contribuir de ninguna manera a la estructura coherente de la fe y el conocimiento. A pesar de *Parsifal*, los teatros de la ópera no se convirtieron en templos. El carácter sagrado de la escena ateniense y medieval era imposible volver a lograrlo incluso en Bayreuth.

[1] H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, Londres 1956.

En nuestro tiempo se han hecho intentos para restablecer un «contacto inmediato e imaginativo» con las verdaderas culturas religiosas del pasado. A través de la antropología y el estudio del ritual, Frazer y sus discípulos han confirmado la idea de que el teatro se originó en los ritos sagrados destinados a asegurar el renacimiento del año muerto. Los eruditos han llevado a su estudio de Shakespeare la búsqueda de «formas rituales» que «pueblan y ensombrecen la obra, cualquiera que sea su tema, como antiguos fantasmas tradicionales»[2]. Esta clase de investigación ha enriquecido nuestra sensibilidad para el drama griego y medieval; nos ha dado claves para los aspectos más enigmáticos de las últimas obras de Shakespeare. Pero el método antropológico es limitado en alcance y pertinencia; no arroja mucha luz sobre los géneros no dramáticos y sólo es verdaderamente oportuno cuando el drama es arcaico por la fecha y el estilo.

Desterrada de los hábitos mentales predominantes por el racionalismo y las «filosofías científicas» del materialismo, la sensibilidad religiosa ha asumido formas oblicuas y subterráneas. La psicología y la psiquiatría siguen sus huellas hasta el umbral del inconsciente. Armados con sondas psicológicas, los críticos modernos leen en la profundidad y a menudo realizan brillantes sondeos. Pero también esta clase de análisis sólo puede aplicarse a ciertas escuelas y tradiciones literarias. Melville, Kafka y Joyce, por ejemplo, eran cabalistas; sus prácticas retóricas se retiran hacia dentro, hacia un oculto sentido, mucho del cual puede calificarse de religioso. Pero sería erróneo aproximarse de esta manera –«descifrar», por decirlo así– a obras en que la fuerza modeladora del sentimiento religioso o los materiales teológicos son explícitos y han sido formulados en términos tradicionales.

En una palabra: la antropología y las artes mágicas del psiquiatra nos permiten reconocer alusiones a los cultos de la fertilidad en *La tierra baldía* de Eliot o ambiguas versiones de *rites de passage* en los relatos de cacería de Faulkner. Pero no nos ayudan en lo más mínimo a comprender la estructura teológica de *El paraíso perdido*, no nos dicen nada de las gradaciones de luz a través de las

[2] J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Nueva York 1913.

cuales Beatriz se acerca a Dante en el canto XXX del *Purgatorio.* En realidad –y éste es el punto crucial–, el estudio comparativo del ritual y la anatomía de la mente del siglo XX nos hacen todavía más difícil responder a una sensibilidad religiosa en sus modos de expresión abiertos y naturales. Las ideas en torno a las cuales la literatura y la actividad intelectual gravitaron desde Esquilo hasta Dryden –teodicea, gracia, condenación, presciencia y la paradoja del libre albedrío– para la mayor parte del público contemporáneo se han convertido en un misterio indiferente o en reliquias de un lenguaje muerto.

Enfrentada a este legado de confusión e ignorancia, la teoría crítica moderna ha desarrollado lo que puede llamarse una técnica de desprendimiento. La afirmación crucial se encuentra en *Crítica práctica* de I. A. Richards: «La cuestión de creer o no creer, en el sentido intelectual, no se plantea nunca cuando leemos bien. Si desgraciadamente se plantea, sea por culpa del poeta o por la nuestra, de momento hemos cesado de leer y nos hemos convertido en astrónomos, teólogos o moralistas, personas entregadas a un tipo de actividad enteramente distinto».

Pero ¿podemos, efectivamente, conservar tal neutralidad? Como indica Cleanth Brooks, el poema o la novela nunca es autónomo. Nos acercamos a un texto desde fuera y llevamos con nosotros un equipaje de creencias anteriores. En el acto de leer están complicados nuestros recuerdos y la totalidad de nuestra conciencia. En su comentario sobre Dante, T. S. Eliot admite que un católico puede captar el poema con más facilidad que un agnóstico, pero arguye, como lo haría Richards, que ésta es «una cuestión de conocimiento e ignorancia, no de fe o escepticismo». ¿Podemos separar el conocimiento de la creencia? Un marxista leerá una obra de Brecht de modo diferente que un no marxista, aunque ambos pueden estar igualmente familiarizados con el material y el procedimiento dialéctico. El conocimiento es el preludio de la fe y arrastra a ésta tras sí. Una mente en verdad neutral, además, estaría cerrada a aquel orden de literatura en que se hace un llamamiento directo a nuestras convicciones. Ni el *Fedón* ni la *Divina comedia* tienen el propósito de dejarnos imparciales, sino que tratan de conquistar nuestras almas con sus argumentos. Mucho del gran arte

exige fe. Lo que debemos proponernos es liberar lo más posible nuestra imaginación a fin de que podamos responder con escrupuloso conocimiento y claridad de comprensión al más vasto radio de persuasiones.

Pero ¿conciernen a la novela moderna estos problemas artísticos y religiosos?

Se ha dicho a menudo, y justamente, que la visión del mundo en la novela es predominantemente secular. El desarrollo de la prosa narrativa europea durante el siglo XVIII no puede separarse del simultáneo declinar del sentimiento religioso. La novela predominó de acuerdo con una interpretación de la realidad racionalista y esencialmente social. Cuando Laplace sometió al criterio de Napoleón su tratado sobre la mecánica celeste, observó que no había necesidad en él de «la hipótesis de Dios». Tampoco había verdadera necesidad de ella en el mundo de Moll Flanders y Manon Lescaut. Balzac, quien, junto con Walter Scott, delimitó un campo de acción de la narración moderna, definió el propósito adecuado de una novela como «la historia y crítica de la sociedad, el análisis de sus enfermedades y la discusión de sus principios». Al hacerlo, comprendió que se habían omitido áreas importantes. Trató repetidamente de introducir la experiencia religiosa y trascendente en la *Comedia humana*. Pero sus logros en la vena secular superan mucho a los experimentos como *Jesucristo en Flandes* y *Serafita*.

Uno de los sonetos más notables de Wordsworth nos dice que el mundo puede ser demasiado para un hombre. Los descendientes de Balzac –Flaubert, Henry James, Proust– afirman lo contrario: proclaman que el mundo puede no ser bastante para un novelista, que en su concreción y su secular profusión es la base de su arte. Además, en las postrimerías del siglo pasado aquella rica intimidad con los valores teológicos y la terminología religiosa que dio forma a las mentes de escritores como Coleridge y George Eliot había pasado de ser general a ser exclusiva de teólogos y eruditos. En consecuencia, el tratamiento de temas religiosos a través de la principal tradición de la novela europea tiende a ser romántico, como en *Thais* de Anatole France, o social y política, como en *Roma* de Zola. *Madame Gervaisais*, de los Goncourt, y *Robert Elsmere*,

de Mrs. Humphry Ward (que tanto perturbó a Gladstone), son excepciones a la regla. Como dijo André Gide, la novelística de Occidente es social; refleja las interrelaciones de los hombres en la sociedad, «pero nunca, casi nunca, las relaciones de un hombre consigo mismo o con Dios»[3].

Lo absolutamente contrario es verdad en cuanto a Tolstói y Dostoievski. Éstos eran artistas religiosos en el sentido en que lo eran los constructores de catedrales o Miguel Ángel cuando plasmó su imagen de la eternidad en la Capilla Sixtina. Estaban poseídos por la idea de Dios y recorrían sus vidas como el camino de Damasco. El pensamiento de Dios, el enigma de su ser, se había apoderado de sus almas con cegadora e irresistible fuerza. En su humildad soberbia, orgullosa, se consideraban no como meros inventores de narraciones o como hombres de letras, sino como videntes, profetas, vigías en la noche. «Buscan la salvación –dijo Berdiáiev–, ésta es la característica de los escritores rusos creadores, buscan la salvación... sufren por el mundo.»[4]

Sus novelas son fragmentos de revelación. Nos dicen, como Laertes a Hamlet: «¡Toma ésa ahora!», y desafían a nuestras más profundas convicciones a un duelo mortal. Cuando leemos bien a Tolstói y Dostoievski (parafraseando a Richards), las cuestiones de fe o incredulidad surgen incesantemente, no por «culpa» de ellos o de nosotros, sino por su grandeza y nuestra humanidad.

¿Cómo, pues, debemos leerlos? Como leeríamos a Esquilo y a Dante, más que como, digamos, a Balzac o, también, a Henry James. Comentando el final de *La copa dorada*, que es casi una novela religiosa, Fergusson dice: «Maggie no tiene un Dios a quien remitir al Príncipe, como tampoco lo tenía James»[5]. Tal referencia a Dios y Su aterradora proximidad a la vida del alma son el centro mismo y el fundamento del arte de los maestros rusos. La cosmología de *Ana Karénina* y de *Los hermanos Karamázov*, como la reflejada en el teatro antiguo y medieval, está expuesta tanto al peligro

[3] A. Gide, *Dostoïevsky*, París 1923.

[4] N. A. Berdiáev, *L'Esprit de Dostoievski*, París 1946.

[5] F. Fergusson, «*The Golden Bowl* Revisited», *The Human Image in Dramatic Literature*, Nueva York 1957.

de la condenación como a la intervención de la gracia. No podemos decir lo mismo del mundo de *Eugénie Grandet*, *Los embajadores* o *Madame Bovary*. Éste es un juicio no de valor sino de hecho. Tolstói y Dostoievski nos exigen hábitos de sensibilidad y formas de comprensión que, en su conjunto, habían decaído en la literatura europea después de mediados del siglo XXVII. Dostoievski plantea otro problema: en su visión del mundo está presente la terminología y el simbolismo de una versión semiherética de la ortodoxia oriental. La mayoría de los lectores occidentales conocen poco sus fuentes.

Un crítico contemporáneo ha dicho que la literatura y la religión, «con sus diferentes autoridades y diferentes revelaciones», nos dan las principales «formas teóricas» y las imágenes de nuestras vidas[6]; dan a nuestra visión de la mortalidad quizás su único centro duradero. En contadas ocasiones, como en la *Orestíada*, la *Divina comedia* y las novelas de Tolstói, estas autoridades y revelaciones están unidas en un solo arnés. Su conjunción –la aproximación al logos a través de las dos principales vías de la razón– fue celebrada durante la Alta Edad Media con la inclusión en el calendario eclesiástico de un san Virgilio-poeta. Bajo su patrocinio proseguiré.

II

La historia de la mente de Tolstói y de la evolución de su cristianismo ha sido a menudo mal interpretada. La condena de la literatura que hizo Tolstói en el invierno de 1879-1880 era tan enfática que sugería una disociación radical entre dos épocas de su vida. En realidad, la mayoría de las ideas y creencias expuestas por el último Tolstói aparecen en sus primeros escritos y la sustancia viva de su moralidad era claramente discernible durante los años de aprendizaje. Como señala Chestov en su ensayo *Tolstoi und Nietzsche*, el hecho notable no es el aparente contraste entre el pri-

[6] R. P. Blackmur, «Between the Numen and the Moha», *The Lion and the Honeycomb*, *op. cit.*

mero y el último Tolstói, sino más bien la unidad y coherencia del pensamiento tolstoiano.

Pero también sería erróneo distinguir tres capítulos en la vida de Tolstói: un periodo de creación literaria limitado a un lado y otro por décadas de actividad filosófica y religiosa. En Tolstói no podemos separar las dos fuerzas modeladoras; el moralista y el poeta coexisten en una proximidad angustiada y creadora. Durante toda su carrera, el impulso religioso y el artístico lucharon por la supremacía. La lucha fue particularmente aguda en la época en que Tolstói estaba a la mitad de la composición de *Ana Karénina*. En ciertos momentos, su espíritu espacioso se inclinaba hacia la vida de la imaginación; en otros, cedía a lo que Ibsen llamó «los derechos del ideal». Uno tiene la impresión de que Tolstói encontraba la tranquilidad y el equilibrio sólo a través de la acción física y en el ejercicio salvaje de la energía física; por medio del agotamiento del cuerpo lograba silenciar momentáneamente el debate que bullía en su mente.

En *El erizo y la zorra*, Isaiah Berlin dice de Tolstói:

> Su genio reside en la percepción de las propiedades específicas, la casi inexpresable cualidad individual en virtud de la cual el objeto dado es peculiarmente distinto de todo lo demás. No obstante, anhelaba un principio universal explicativo, es decir, la percepción de los parecidos o de los orígenes comunes, o el propósito único, o la unidad en la aparente variedad de los fragmentos y piezas mutuamente excluyentes que componen el mobiliario del mundo.

La percepción de lo específico y esencial es la marca característica del arte de Tolstói, de su inigualable concreción. En sus novelas cada pieza del mobiliario del mundo es distintiva y se sostiene con solidez individual. Pero simultáneamente, Tolstói estaba poseído por el afán de una comprensión definitiva, por el descubrimiento omnímodo y justificador de los caminos de Dios. Este afán era lo que le impulsaba a sus esfuerzos polémicos y exegéticos.

En raros momentos de experiencia sensual o en el recuerdo de los deleites naturales, Tolstói armonizaba sus impulsos en lucha,

pero al fin la polaridad de su genio producía intolerables tensiones. Emprendió la marcha, en la oscuridad de la razón, para descubrir la visión reconciliadora definitiva. Tres veces, en *Ana Karénina,* los andenes de las estaciones son escenarios de acciones trascendentales. Esta elección fue profética, y en Astápova la vida de Tolstói terminó imitando a su arte.

Esta coincidencia entre la realidad imaginada y la experimentada simboliza la forma cíclica de la evolución de Tolstói, la recurrencia de unos pocos motivos decisivos y acciones emblemáticas. En su *Journées de lecture,* Proust observó:

> A pesar de todo, parece que Tolstói se repetía en sus creaciones aparentemente inagotables; aparentemente, tenía a su disposición sólo unos pocos temas, disfrazados y renovados, pero siempre idénticos.

La razón de esto es que la búsqueda de la unidad, de la revelación de significado total, está subyacente en el arte de Tolstói aun cuando su percepción sensorial está más dominada por la infinita diversidad de la vida.

Los motivos principales se manifestaron desde el principio. En enero de 1847, cuando sólo tenía diecinueve años, Tolstói escribió unas normas de conducta que prefiguran claramente los preceptos maduros del cristianismo tolstoiano. En el mismo mes empezó su diario: ese testigo de toda su vida del diálogo entre el espíritu exigente y la carne rebelde. También durante aquel invierno intentó mejorar las condiciones de sus campesinos. En 1849 fundó en su hacienda una escuela para niños campesinos e hizo experimentos con teorías pedagógicas similares a las que le ocuparían en su ancianidad. En mayo de 1851 registró en su diario que la vida de la alta sociedad moscovita le llenaba de repulsión; leemos que su mente estaba trastornada por una «constante lucha interior». En septiembre del año siguiente, Tolstói empezó a escribir una primera versión de *La mañana de un terrateniente*; nada revela más exactamente la unidad de sus empresas que el hecho de que el protagonista de este relato lleve el mismo nombre que el protagonista de *Resurrección.* El príncipe Nejliudov se halla al principio y al

final de la carrera literaria de Tolstói; en ambos extremos es acosado por dilemas religiosos y morales similares.

En marzo de 1855, Tolstói formuló explícitamente el pensamiento que había de gobernarle hasta la hora de su muerte. Concibió una «idea estupenda», la fundación de una nueva religión que correspondiera al estado presente de la humanidad: la religión de Cristo, pero purgada de dogmas y misticismo, «no prometiendo una bienaventuranza futura, sino dando la bienaventuranza en la tierra». Éste es el credo tolstoiano; las obras que escribió y publicó después de 1880 son meras elaboraciones del mencionado credo.

Aun antes de escribir sus primeras novelas, Tolstói había pensado rechazar por completo las «bellas letras». En noviembre de 1865 expresó profundo disgusto por la «vida literaria» y el medio social en que ésta florecía. El mismo mes escribió una carta a Valeria Arsénieva (con quien se consideraba comprometido) en la que encontramos una recomendación más bien trágica, pero architolstoiana: «No desesperes de llegar a ser perfecta».

Los fundamentos del plan de reforma religiosa y moral de su madurez fueron establecidos en el periodo de marzo de 1857 a últimos de 1861. El 6 de abril de 1857, en París, Tolstói presenció una ejecución. Dejó la ciudad con un sentimiento de afrenta; su reverencia por la vida había sido cruelmente ultrajada. Llegó a la conclusión de que «el ideal es la anarquía» y escribió al crítico ruso Botkin:

> He visto muchos espectáculos horrendos y terribles en la guerra, así como en el Cáucaso, pero si hubiesen descuartizado a un hombre ante mis ojos la impresión no habría sido tan terrible como lo fue la contemplación de esta ingeniosa y elegante máquina por medio de la cual un hombre joven, fuerte y sano era muerto en un instante (...).
>
> Sobre una cosa estoy decidido: desde este día en adelante no solamente no asistiré a ningún espectáculo semejante, sino que nunca más, en ninguna circunstancia, aceptaré servir a ninguna forma de gobierno.

En octubre de 1859 Tolstói informó a Chicherin, el conocido

periodista y reformador, que renunciaba a la literatura de una vez por todas. La muerte de su hermano, un año más tarde, pareció confirmar su resolución. En 1861 tuvo una agria disputa con Turguéniev, a quien consideraba el mayor exponente del arte puro y mundano, y se sumergió en el estudio sistemático de la educación.

En su *Confesión* el novelista nos dice que el espectáculo de la guillotina y la muerte de Nicolás Tolstói fueron los dos acontecimientos que provocaron su despertar religioso. Es interesante recordar que precisamente dos experiencias análogas –una ejecución pública y la muerte de su hermano– fueron los instrumentos de la «conversión» de Dostoievski. Este pasaje de *Una confesión* nos hace pensar en el relato del príncipe Mishkin sobre la ejecución de un criminal en Lyon, ante una multitud boquiabierta. Tolstói expresó su crisis interior por medio de una imagen tradicional, que no obstante podía reflejar sus recuerdos del Cáucaso o una lectura de Dante: «En mi búsqueda de respuestas a las preguntas de la vida experimenté exactamente lo que siente un hombre perdido en un bosque». Pero en vez de entrar en el Infierno o de acudir inmediatamente a la teología, Tolstói empezó a reunir notas para «un libro sobre el periodo de 1805», que había de convertirse en *Guerra y paz*.

Así, podemos decir que las novelas de Tolstói se levantan sobre unos cimientos de impulsos morales y religiosos, algunos de los cuales eran hostiles a la literatura. La austeridad que asociamos con el Tolstói de los últimos años –la acusación contra las «bellas letras», la convicción de que la mayor parte del arte carece de seriedad moral, la suspicacia ante la belleza– era característica de su punto de vista mucho antes de que compusiera sus obras principales. En *Guerra y paz* y en *Ana Karénina* una imaginación imperfectamente liberada superó las desgarradoras dudas sobre la validez del arte. Mientras Tolstói proseguía su análisis de los propósitos de la vida humana, de sus auténticos fines, estas dudas adquirieron fuerza. «El pensamiento que por encima de los demás, con más frecuencia y de modo más dominante le corroe –dijo Gorki– es el pensamiento de Dios.» En *Resurrección* este pensamiento arde con insoportable resplandor y casi consume la estructura del relato.

La tragedia particular de Tolstói fue que llegara a considerar su genio poético como corrupto y traicionero. Por su alcance y vitalidad, *Guerra y paz* y *Ana Karénina* habían dividido todavía más una imagen de la realidad en la que Tolstói estaba resuelto a descubrir un significado único y una coherencia perfecta. Habían opuesto el desorden de la belleza a su desesperada búsqueda de la piedra filosofal. Gorki le vio como un viejo y frustrado alquimista:

> El viejo mago está de pie ante mí, ajeno a todo, solitario viajero a través de todos los desiertos del pensamiento en busca de una verdad omnímoda que no ha encontrado.

La travesía por los desiertos evidentemente había empezado antes de las dos décadas en que Tolstói pareció vivir más enteramente la vida de la imaginación. Mas ¿podemos decir que *Guerra y paz* y *Ana Karénina* reflejan realmente la angustia metafísica de Tolstói? ¿No son típicas del punto de vista secular que dominaba en la narración del siglo XIX?

Cualquiera que conozca la vida de Tolstói y su evolución personal será sensible, quizás demasiado, a los significados problemáticos y doctrinales inherentes a todo lo que escribió. Analizadas en todo su contexto, las novelas y los cuentos representan el papel de tropos poéticos y mitos exploratorios en una dialéctica esencialmente moral y religiosa. Son periodos de revelación en la larga peregrinación. Pero si dejamos *Resurrección* a un lado, queda claro que los temas religiosos y los actos de carácter religioso ocupan un lugar menor en la narrativa tolstoiana. Tanto *Guerra y paz* como *Ana Karénina* son imágenes del mundo empírico y crónicas de las obras temporales y los días de los hombres.

Una sola ojeada a Dostoievski proporciona la nota contraria. En las novelas de Dostoievski, las imágenes y las situaciones, los nombres de los personajes y su registro lingüístico, los términos generales de referencia y las formas de la acción, son predominante y dramáticamente religiosos. Dostoievski retrataba a los hombres en crisis de fe y negación, y a menudo es a través de la negación como sus personajes dan testimonio con más intensidad de la presencia de Dios. «Quien intente ocuparse del elemento religioso en

la obra de Dostoievski comprende pronto que ha elegido como tema nada menos que la totalidad del mundo dostoievskiano.»[7] No puede afirmarse lo mismo de Tolstói. Uno puede leer *Guerra y paz* y *Ana Karénina* como las primeras novelas históricas y sociales, y darse apenas cuenta de su tenor filosófico y religioso.

Para la mayoría de críticos el aspecto descollante del arte de Tolstói ha sido su vitalidad sensual, su imagen vívida y detallada de la vida militar, social y rural. Desde el refinado tormento de su propia invalidez, Proust miraba a Tolstói como «un dios sereno». Thomas Mann veía en él, como en Goethe, a un favorito de la naturaleza, un olímpico que gozaba de una salud inagotable. Invocó «la poderosa sensualidad de la épica tolstoiana», su gozo helénico ante los juegos de la luz y del viento. Como hemos visto, los críticos rusos de cuño religioso sacaron una conclusión más radical: Merezhkovski declaró que Tolstói tenía el alma de «un pagano nato» y Berdiáiev afirmó que «durante toda su vida Tolstói buscó a Dios como lo busca un pagano».

¿Debemos suponer que la imagen convencional de Tolstói es, después de todo, exacta? ¿Hubo una ruptura decisiva (posiblemente en el periodo de 1874 a 1878) entre el «pagano» creador de *Guerra y paz* y el asceta cristiano de *Resurrección* y de los últimos años? Creo que no. La biografía de Tolstói y el registro que nos ha dejado de su vida espiritual dan la impresión de una unidad subyacente. Si acertamos al suponer que *Guerra y paz* y *Ana Karénina* se hallan más cerca de Homero que de Flaubert, la idea del paganismo no es improbable; efectivamente, se convierte en una parte vital de la metafísica a la que nos remiten las analogías entre Homero y Tolstói. En el cristianismo tolstoiano, y particularmente en la imagen de Dios de Tolstói, hay elementos paganos; si la *Ilíada* y *Guerra y paz* son comparables en el aspecto formal (como hemos visto que lo son), sus mitologías características también lo son. Si mantenemos abierta nuestra atención receptiva, llegaremos a comprender, creo, que el paganismo y el cristianismo de Tolstói no eran diametralmente opuestos, sino actos sucesivos e interrelacionados en el drama de una sola inteligencia.

[7] R. Guardini, *Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk*, Múnich 1947.

Guerra y paz, *Ana Karénina* y los cuentos de los primeros años y del periodo medio de la vida de Tolstói, sensuales, maravillosamente serenos en su efecto, eran no obstante precursores y preparativos de la teología del sacrificio tolstoiana; establecen la imagen del mundo que aquella teología trataría de interpretar. A la inversa, las doctrinas de los últimos años de Tolstói llevan al desatino de la conclusión de las premisas planteadas en los escritos de su periodo de oro.

Cuando consideramos las modulaciones desde el pensamiento abstracto a la encarnación artística y desde las formas poéticas a las nuevas mitologías, tendemos a simplificar demasiado. Podemos ver líneas rectas y secuencias directas donde hay, en realidad, arabescos. Por esto el testimonio de Gorki, creador de formas también él, es tan inapreciable. Dice de Tolstói:

> Nadie fue más complicado, contradictorio y grande en todo... sí, en todo. Grande en un curioso sentido, vasto, indefinible con palabras, hay algo en él que me hace gritar a todos: ¡mirad qué hombre tan maravilloso vive en la tierra!

Indudablemente, Tolstói era una naturaleza contradictoria, pero también extrañamente coherente y con un antiguo dilema central: Dios es un creador, el poeta de la archimitología; pero un artista mortal es también un creador. ¿Qué relaciones mantienen, pues, entre ellos?

III

No me propongo trazar un esbozo sistemático de la teología tolstoiana. Sus enseñanzas están expuestas de una manera lapidaria. Tolstói era un polemista y libelista que creía en las virtudes de la claridad y la repetición. Era maestro en el arte de presentar ideas complejas a través de imágenes sencillas y parábolas gráficas, y sus significados primarios son raramente oscuros. Lenin y Bernard Shaw pueden haber aprendido de él algunas de las artes de la vehemencia. Me limitaré a aquellos aspectos de la metafísica de

Tolstói que pueden relacionarse con más seguridad con la poética de la novela tolstoiana.

De lo que hemos dicho antes se saca la conclusión de que en toda obra de arte madura y completa está implícita una totalidad de visión; hasta un breve poema lírico hace afirmaciones definidoras sobre dos esferas de la realidad: el poema en sí mismo y lo que está fuera de él (en el sentido en que un vaso define dos áreas en el espacio). Pero en la mayoría de los casos no podemos documentar totalmente las conexiones entre una mitología y su encarnación estética. Conjeturamos, leemos «entre líneas» (como si el poema fuese una pantalla y no, como debe ser, una lente), o hacemos interpolaciones de lo que sabemos de la biografía del escritor y del clima intelectual de su época. A menudo tales adivinaciones nos fallan completamente. La grandeza del arte de Shakespeare, por ejemplo, la extensa y perdurable luz que arroja sobre los principales temas de la condición humana, sugieren que logró una filosofía de profunda humanidad y articulación. De todas las «críticas de la vida» que se han expuesto en la literatura, la de Shakespeare impresiona probablemente como la de más alcance y la más profética. No obstante, si tratamos de sintetizar las intuiciones de Shakespeare, si intentamos aislar un planteamiento metafísico a partir de la continua movilidad del estilo dramático, acabamos con una lista de versos famosos que tienen poco en común excepto la perfección de la expresión. La universalidad especulativa de Shakespeare llevó a los románticos a identificarlo con Hamlet. Hoy nos inclinamos a estudiar al Duque en *Medida por medida* y a Próspero en *La tempestad*, suponiendo que en estos personajes se ha declarado la filosofía personal del poeta y se ha dado la estructura de un argumento sostenido. Así, Fergusson imagina que Shakespeare pudo haber asumido la forma del Duque de Viena, «iluminando su gran tema desde varios lados a la vez»[8]. Pero ¿cómo podemos decir que en *Medida por medida* Shakespeare no es también Angelo? Goethe observó, en un breve artículo escrito en el verano de 1813, que «un hombre naturalmente piadoso, como era Shakespeare, te-

[8] F. Fergusson, «*Measure for Measure*», *The Human Image in Dramatic Literature*, *op. cit.*

nía la libertad de desarrollar religiosamente su ser interior sin hacer referencia a ninguna religión específica». Pero esto es también conjetura y hay eruditos que creen que la clave de la interpretación skakespeariana de la vida, de sus «fes provisionales», no está en la catolicidad sino en el catolicismo oculto.

Por otra parte, hay escritores en cuyas obras el parentesco entre una filosofía específica y la realización literaria es clara y puede ser demostrada en los textos. Entre ellos se puede contar a Dante, Blake y Tolstói. En las cartas, borradores y diarios de Tolstói podemos seguir una línea de pensamiento desde los primeros centelleos del conocimiento hasta el edificio final de la doctrina. A veces podemos seguirla demasiado claramente a través del material de las novelas. Los elementos de la abstracción no han sido en todas partes traducidos a la clave de la narración. En *Resurrección*, y hasta en *Guerra y paz*, se destacan preceptos morales y fragmentos de teoría como piedras meteóricas en el paisaje imaginado. El opúsculo invade el poema. En *Ana Karénina*, al contrario, el acorde es perfecto: el despliegue expiatorio por medio del trágico reconocimiento hasta la gracia final está expresado exactamente por el desarrollo del argumento.

En la teología de Tolstói hay cuatro temas principales: la muerte, el Reino de Dios, la persona de Cristo y el encuentro del propio novelista con Dios Padre. No siempre es posible determinar el juicio definitivo de Tolstói sobre estos asuntos. Sus convicciones se alteraron en cierta medida entre 1884 y 1889. Además, expresaba sus intenciones de varias maneras apropiadas al bagaje intelectual del público particular. De ahí que Berdiáiev creyera que la teología tolstoiana es con frecuencia ingenua. Pero en el canon esencial –en *Una confesión, El Evangelio abreviado, Lo que creo, Sobre la vida, La enseñanza cristiana* y los diarios, notablemente los del periodo 1895-1899– se presenta una metafísica coherente y expuesta con firmeza. Había en ella elementos que impulsaron a Gorki a decir de Tolstói: «Ciertamente, tiene algunos pensamientos que le dan miedo».

Como Goya y Rilke, Tolstói estaba obsesionado por el misterio de la muerte. Esta obsesión se intensificó con los años, pues en él, como en Yeats, la vida era más ardiente y más rebelde en la ancia-

nidad. Su experiencia de la vida física e intelectual era tan a la manera heroica que todo su ser se rebelaba contra la paradoja de la mortalidad. Sus terrores no eran primordialmente por su cuerpo (había sido soldado y cazador muy audaz); sufría por la desesperación de su razón ante el pensamiento de que las vidas de los hombres estaban condenadas a la extinción irremediable por la enfermedad, la violencia o los estragos del tiempo, a esa desaparición centímetro a centímetro dentro del «oscuro saco» que menciona Iván Ilich en sus últimos momentos de agonía.

Diametralmente opuesto a Dostoievski, quien confesaba que seguiría creyendo en Cristo aunque «alguien hubiese demostrado que Cristo no era la verdad», Tolstói declaró: «Amo la verdad más que nada en el mundo». Su veracidad inflexible le obligaba a reconocer que no hay pruebas definitivas de la inmortalidad del alma ni de la supervivencia de ninguna forma de conciencia. Cuando Ana Karénina muere bajo las ruedas que avanzan, su ser pasa irreparablemente a manos de la tiniebla. Al igual que Levin –quien tan a menudo es un reflejo del novelista–, Tolstói se sentía acosado hasta el borde de la autodestrucción por el aparente absurdo de la existencia humana. En su diario examinó la posibilidad del suicidio:

> Unas pocas personas, excepcionalmente fuertes y consecuentes, obran así. Habiendo comprendido la estupidez de la broma que se les ha hecho y habiendo comprendido que es mejor estar muerto que vivo, y que lo mejor de todo es no existir, actúan de acuerdo con ello y terminan prontamente esta estúpida broma, puesto que hay medios para hacerlo: una cuerda en torno al cuello, agua, un cuchillo para clavárselo en el corazón.

De esta desesperada reflexión brotó un mito consolador. Declarando que «Dios es la vida» y que «conocer a Dios y vivir es una misma cosa», Tolstói llegó a negar la realidad de la muerte. Escribió en su diario, en diciembre de 1895, que el hombre «nunca nace y nunca muere y siempre es». E incluso cuando estaba preparado para reconocer en la muerte una experiencia concreta, vio esta

experiencia como una consagración de la fuerza de la vida. Escribiendo a la condesa Tolstói, en mayo de 1898, describía un paseo a través de un bosque, cuyos árboles retoñaban con el inicio del verano:

> Y pensé, como hago constantemente, en la muerte. Y fue tan claro para mí que al otro lado de la muerte todo será igualmente bueno, aunque de diferente manera, y comprendí por qué los judíos representaron el paraíso como un jardín.

Al mes siguiente, en el esplendor del verano que lo rodeaba, y con términos tomados, poco característicamente, del mundo del teatro, Tolstói registró una de sus más bellas visiones:

> La muerte es el cruce de una conciencia a otra, de una imagen del mundo a otra. Es como pasar de una escena con su decorado a otra (...). En el momento de este cruce, se hace evidente, o al menos uno lo siente así, la más verdadera realidad.

No supongo que esta creencia, con sus ecos orientales y quietistas, suprimiera por completo la angustia de Tolstói. Pero, como la metafísica, la negación del tiempo y del terrible abismo entre los vivos y los muertos arroja una luz reveladora sobre el misterio de la creación poética. Tolstói percibía en el acto de la narración una analogía con la obra de la Deidad. En el principio fue el verbo, para Dios y para el poeta. Los personajes de *Guerra y paz* y de *Ana Karénina* habían brotado de la conciencia de Tolstói completamente armados de vida y llevaban dentro de sí las semillas de la inmortalidad. Ana Karénina muere en el mundo de la novela; pero cada vez que leemos el libro resucita, y aun después de haberlo terminado tiene otra vida en nuestro recuerdo. En cada personaje literario hay algo del fénix inmortal. A través de las vidas perdurables de sus personajes la propia existencia de Tolstói tuvo su eternidad. Por lo tanto, si nos maravillamos ante la vitalidad de sus invenciones y por la «infinitud» formal de sus novelas, debemos tener en

cuenta que él se proponía dominar a la muerte. Mucho después de haber condenado sus obras literarias, Tolstói secretamente pensaba en que aquéllas desafiarían a la mortalidad. Confesó en su diario, en octubre de 1909, que «le gustaría volver a escribir literatura» y reanudar los planes de novelas, cuentos y dramas últimamente esbozados, como si fueran talismanes de longevidad.

La concepción de Tolstói del Reino de Dios surgió directamente de sus obstinados intentos de atrapar el alma arrastrada por la muerte y retenerla eternamente en el mundo tangible. Rechazaba enfáticamente la idea de que el Reino estaba «en otra parte», de que tenemos acceso a él por medio de una trascendencia de la vida misma. Gran parte del pensamiento occidental se funda en una división platónica entre el mundo en sombra de los sentidos mortales y el «verdadero», inmutable reino de las ideas y de la luz absoluta. Atrincherada en nuestra poética está la creencia de que el arte nos revela, a través de la alegoría y la metáfora, el mundo «real» del que el nuestro no es más que una imagen corrupta y fragmentaria. La ascensión de Dante a la rosa de la luz es una imitación –probablemente la más sutil y coherente que poseemos– de la principal acción del espíritu occidental en su totalidad: la ascensión desde lo transitorio hasta lo real a través de la filosofía, la ciencia o las súbitas iluminaciones de la poesía y la gracia.

Hay en la novela tolstoiana una «doble conciencia», pero los dos términos de las metáforas esenciales son de este mundo. Lo que se yuxtapone no es nuestra vida terrenal y alguna experiencia trascendente y más auténtica después de la muerte, sino la buena o mala vida aquí, en la tierra, en el fluir del tiempo material. El arte de Tolstói es antiplatónico; celebra la completa «realidad» del mundo. Nos dice, repetidamente, que el Reino de Dios debe establecerse aquí y ahora, en esta tierra y en esta vida, la única vida que nos es concedida. Detrás de esta convicción se encuentra el planteamiento de un reformador práctico decidido a construir la nueva Jerusalén, y la fe secreta y atormentada de un hombre de letras en la realidad y la permanencia de sus imaginaciones. El poeta de *Guerra y paz* y *Ana Karénina* no estaba preparado para considerar estas creaciones «sólo una espuma que juega/ sobre el espectral paradigma de las cosas».

Incansablemente, Tolstói planteaba que no hay pruebas de la existencia de otro mundo y que el Reino de Dios debe ser construido por manos mortales. Identificaba la voz de Cristo con «toda la conciencia racional de la humanidad» y reducía el Sermón de la Montaña a cinco reglas de conducta elementales:

> El cumplimiento de las enseñanzas de Cristo expresadas en los cinco mandamientos establecería el Reino de Dios. El Reino de Dios en la tierra es la paz de todos los hombres entre sí (...). La suma de las enseñanzas de Cristo consiste en dar al hombre el Reino de Dios, es decir, la paz.

¿Cuál es la esencia de la doctrina de Cristo? Enseña a los hombres a «no cometer estupideces». Todo el empirismo brutal y toda la impaciencia aristocrática de Tolstói resuenan en esta extraordinaria respuesta. El Cristo dostoievskiano, al contrario, enseña a los hombres a cometer las más graves estupideces; lo que es sabiduría a Sus ojos puede ser idiotez a los ojos del mundo.

Tolstói no quería tratos con la «iglesia muerta» que acepta los crímenes, los desatinos y las inhumanidades de la vida terrenal en espera de que se haga justicia más adelante. La teodicea de la compensación, la creencia de que los torturados y los pobres se sentarán a la diestra del Padre en otro reino, le parecía una leyenda fraudulenta y cruel, fraguada para conservar el orden social existente. La justicia debe hacerse aquí y ahora. La versión tolstoiana del segundo advenimiento es un milenio terrenal en que los hombres habrán despertado a los dictados de la moralidad racional. ¿No está escrito en el Evangelio de san Juan que la obra de Dios «consiste en creer en la vida que él nos ha dado»? Con una sombría intuición, Tolstói sentía que Dios no daría otra vida. La única que trenemos debe hacerse lo más sana y perfecta posible.



Excomunión de Tolstói
¡Echadlo! Su cruz es demasiado grande para nuestra iglesia [Archivo Bettmann].

Tolstói afirmaba que sus doctrinas estaban sólidamente enraizadas en las Sagradas Escrituras. Los primeros comentaristas, simplemente, interpretaron mal los textos pertinentes, ya sea por perversidad o por falta de agudeza mental. En 1859, Benjamin Jowett había dicho con referencia a los problemas exegéticos que «la verdad universal se abre paso fácilmente a través de los accidentes de tiempo y lugar». Tolstói llevó esta creencia a extremos de certidumbre:

> La explicación común de los versículos 17 y 18 de san Mateo V (que antes me habían impresionado por su oscuridad) debe ser incorrecta. Y al releer estos versículos... me quedé asombrado por su significado sencillo y claro, que se me reveló súbitamente.

Sus soluciones son descaradamente dogmáticas: «El texto confirmó mi suposición, de modo que ya no fue posible otra duda». Este impaciente desdén por las oscuridades filológicas y doctrinales de las Sagradas Escrituras no fue por su carácter sino que indica el estrecho parentesco de Tolstói con todos los movimientos ra-

dicales e iconoclastas que atacaron a la Iglesia oficial desde el siglo XI hasta fines del XVI, en nombre de la justicia milenarista y la fundación de la Ciudad de Dios en la tierra. Cada una de esas insurrecciones, y la misma Reforma, empezó proclamando que el sentido de las Sagradas Escrituras era llano y accesible a la mentalidad común. La «luz interior» no reconoce los enigmas de la erudición textual.

A lo largo de la historia, las mitologías de la justicia y del estado ideal han tendido hacia una de estas dos direcciones: o bien postulan la inherente falibilidad del hombre, la permanencia de una cantidad de injusticia y de absurdo en los asuntos humanos, la necesaria imperfección de todos los mecanismos del poder y los consiguientes peligros de intentar establecer una utopía mortal, o afirman que el hombre es perfectible, que la razón y la voluntad pueden vencer las injusticias del orden social, que la *civitas Dei* debe construirse ahora sobre la tierra y que las explicaciones trascendentales de los caminos de Dios hacia los hombres son mitos arteros destinados a sofocar los ánimos revolucionarios de los oprimidos. Entre los adeptos de la primera alternativa están los pensadores y dirigentes políticos que calificamos como empiristas o liberales, todos los que desconfían de las soluciones definitivas y creen que la imperfección es inseparable de la realidad histórica; entre ellos contamos a los que se inclinan a creer que cualquier gobierno ideal impuesto sobre los muchos por la inteligencia apasionada y el humanitarismo ofendido de los pocos degenerará, por alguna ley fatal de entropía, en horrible desgobierno. Opuestos a esta actitud de escepticismo y resignación se encuentran los partidarios de la *República*, los milenaristas, los visionarios de la Quinta Monarquía, los comtianos, todos los enemigos de la sociedad abierta e imperfecta. Estos hombres están obsesionados por las estupideces y los males que predominan en los asuntos humanos. Están preparados, al precio de un belicismo apocalíptico y de una fanática autonegación, a aniquilar las antiguas ciudadelas de la corrupción y a vadear, si fuese necesario, «mares de sangre» (la imagen constante de los taboritas medievales) hacia la nueva «ciudad del sol».

El misterio del Reino de Dios es central en este conflicto. Si este Reino existe más allá de la mortalidad, si creemos que hay un jui-

cio redentor, entonces aceptamos la persistencia del mal en este mundo, entonces podemos encontrar soportable que nuestra vida presente no sea ejemplo de perfección, justicia total o triunfo de los valores morales. Bajo esta luz, el mal se convierte en auxiliar necesario de la libertad humana. Pero si no hay «otra vida», si el Reino de Dios es simplemente una fantasía nacida del sufrimiento humano, entonces debemos hacer todo lo que esté en nuestro poder para purgar el mundo de sus defectos y construir la Jerusalén con ladrillos terrenales. Para realizar esto tendremos posiblemente que derrumbar la sociedad existente. La crueldad, la intolerancia, el rigor fanático se convierten en virtudes temporales al servicio del ideal revolucionario. La historia puede tener que pasar por Armagedón o por décadas de terror político. Pero al final el estado desaparecerá y el hombre despertará de nuevo en el primer jardín.

Éste es un sueño antiguo. Fue el sueño de los apocalípticos medievales, los anabaptistas, los adamitas, los *ranters*, los más extremistas teócratas puritanos. En la forma moderna inspiró a los discípulos de Saint-Simon, a los seguidores de Cabet y al sector religioso del movimiento anarquista. Aunque el milenarismo a menudo declaró su adhesión a los Evangelios y pretendía interpretar el verdadero mensaje de Cristo, las iglesias establecidas percibieron en él una gran herejía. Pues ¿qué necesidad habrá de un dios consolador y redentor si los hombres logran la perfecta justicia y reposan en sus vidas mortales? ¿La noción misma de Dios no es fomentada por el sufrimiento de la carne y las agonías del espíritu? En 1525, Thomas Müntzer intentó gobernar a la ciudad de Mülhausen igual que la ciudad del Apocalipsis. Lutero condenó el experimento con ruda clarividencia, y dijo lo que sigue sobre los artículos de la constitución de Müntzer:

> Se proponen hacer a todos los hombres iguales, hacer del reino espiritual de Cristo un reino de este mundo, un reino exterior... y esto es imposible[9].

Gran parte del conflicto irreconciliable entre la teología tols-

[9] M. Lutero, *Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel*, 1525.

toiana y la dostoievskiana, entre la esperanza de *Resurrección* y la trágica profecía de *Los demonios*, está implícito en este juicio. «Hacer del reino espiritual de Cristo un reino de este mundo» era la principal empresa de Tolstói. En *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*, Dostoievski afirmó no sólo que «esto es imposible», sino que el intento terminaría en la barbaridad política y en la destrucción de la idea de Dios.

En nuestro tiempo este conflicto se ha manifestado con apocalíptica violencia. El Reich «de mil años» del nacionalsocialismo y el Estado sin clases, que finalmente desaparece, del comunismo soviético son imágenes escatológicas y nuevas metas de la antigua persecución del milenarismo[10]. La escatología es secular en tanto que surge de una negación de Dios. Pero la visión subyacente es la de todos los movimientos milenaristas y utópicos: el hombre debe crear la vida buena aquí en la tierra o resignarse a sufrir su término en un viaje caótico, injusto y frecuentemente incomprensible entre los dos polos de sombra. El Reino de Dios debe entenderse como el Reino del Hombre: ésta es la teología de las utopías totalitarias. Si logrará vencer o no a sus oponentes imperfectos y divididos, parece ser la pregunta inevitable de nuestro afligido siglo. Otra manera de preguntarlo es si fue Tolstói o Dostoievski quien dio la imagen más verdadera de la naturaleza humana y la explicación más profética de la historia.

Tolstói, claramente, imaginó un Reino de Dios terrenal; su verdadera concepción de este Reino, sin embargo, es más difícil de determinar. La sucesión apostólica a la que con frecuencia se refería es equívoca:

> Moisés, Isaías, Confucio, los primeros griegos, Buda, Sócrates, hasta Pascal, Spinoza, Fichte, Feuerbach y todos aquellos, a menudo inadvertidos y desconocidos, que, sin aceptar ninguna doctrina prestada, pensaron y hablaron sinceramente sobre el sentido de la vida.

[10] Las relaciones entre las filosofías totalitarias modernas y la tradición milenarista aparecen expuestas en N. Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, Londres 1957.

Durante las primeras etapas de sus reflexiones filosóficas, Tolstói, ciertamente, creía que su imagen de la vida buena era parte esencial de su fe cristiana. Pero más tarde su mente se hizo más reservada y hubo momentos en que parece que tuvo miedo de continuar con su apasionado anhelo de justicia y reforma social hasta sus últimas consecuencias. Cuando escribió que «el deseo del bienestar universal... es lo que llamamos Dios», Tolstói estaba más próximo de Feuerbach que de Pascal. Lenin describió a Tolstói como un «espejo de la revolución rusa», y en noviembre de 1905 parece que Tolstói adoptó algunas de las teorías propias del marxismo sobre la venidera insurrección y la «extinción» final del estado. Pero en todos estos puntos su inteligencia y lucidez desgarradoras le llevaban a contradicciones. Incluso en un momento en que predicaba con la mayor vehemencia sobre el tema de la perfectibilidad de los hombres y la fundación de la utopía radical, vislumbró aquella posibilidad de desastre que obsesionó a Herzen y a Dostoievski. En agosto de 1898 anotó en su diario:

> Aun cuando lo que Marx predijo sucediera, la única cosa que sucedería es que el despotismo se extendería. Ahora gobiernan los capitalistas, pero entonces gobernarían los dirigentes del pueblo trabajador.

Al examinar el complejo conjunto de datos, uno tiene la impresión de que Tolstói, como tantos milenaristas y profetas del apocalipsis inminente, tenía más claros la necesidad de reforma y los ideales esenciales que debían lograrse que el método de realizarlos o las etapas transitorias del proceso. En sus momentos de más lúcido análisis se hace evidente que «el ideal es la anarquía» más que la teocracia temporal. Pero en el punto esencial no vacilaba: el pacto de la gracia y la justicia debe realizarse en este mundo y a través del ministerio de la razón.

He insistido en estos aspectos políticos de la metafísica tolstoiana porque representan el antagonismo fundamental entre Tolstói y Dostoievski. La escatología de Tolstói, además, estaba directamente relacionada con el punto de vista y las técnicas de la nove-

la tolstoiana. Condenó la noción de que una obra de arte es un reflejo de la realidad trascendente. El combate debe librarse aquí y ahora en el ámbito de la experiencia racional e histórica. Esto valía tanto para el filósofo como para el novelista. La tierra es nuestra única provincia y, a veces, nuestra cárcel. En su diario, en febrero de 1896, Tolstói expresó una aterradora parábola:

> Si huyes de las condiciones de aquí, si te matas, la misma cosa volverás a encontrar ante ti allá. Entonces no hay adónde ir. Sería bueno escribir la historia de lo que atraviesa en esta vida un hombre que se suicidó en una vida pasada; de cómo, al encontrarse ante los mismos requerimientos que se le presentaron en la otra vida, llega a comprender que debe satisfacerlos.

Pero en sus periodos de creación poética, Tolstói no deseaba dejar «las condiciones de aquí». Disfrutaba del mundo sensible, de su infinita variedad, de las cosas concretas. Berdiáiev dijo de Dostoievski que «nadie se preocupó menos del mundo empírico (...) su arte está completamente sumergido en las profundas realidades del universo espiritual»[11]. El arte de Tolstói, al contrario, está impregnado de la realidad de los sentidos; ninguna imaginación fue más carnal ni más serenamente poseída de lo que D. H. Lawrence llamó la «sabiduría de la sangre». Tolstói escribía novelas como cazaba lobos o cortaba troncos de abedul, con una «fisicidad» y una comprensión de la «cosidad» de las cosas que hacían que las invenciones de los otros novelistas parecieran fantasmales.

En los cuadernos de notas para *Los demonios,* Dostoievski escribió, con evidente sarcasmo, un fragmento de diálogo:

> **Liputin:** No estamos lejos del reino de Dios.
> **Necháiev:** Sí, en junio.

Aquel mes, o su espera, brillaba en el año tolstoiano. A través de su arte y de su mitología religiosa, Tolstói celebraba el mundo,

[11] N. A. Berdiáiev, *op. cit.*

su pasado dorado y su futuro revolucionario. No quería creer que los que moran en él fuesen meras sombras incorpóreas.

Además, a pesar de sus locuras y maldades aquél era un mundo accesible a la razón. De hecho, la razón era el árbitro supremo de la realidad. Tolstói preguntó a Aylmer Maude: «¿Cómo es... que esos caballeros no comprenden que hasta frente a la muerte dos y dos son cuatro?». Los «caballeros» mencionados eran miembros de la jerarquía ortodoxa que trataban de atraer al novelista de nuevo al redil. Pero el reto va dirigido de un modo todavía más crucial a la metafísica de lo irracional expuesta por Dostoievski. «¿Qué tengo yo que ver con las leyes de la naturaleza –preguntaba el narrador de las *Memorias del subsuelo*– o con la aritmética cuando esas leyes y la fórmula de que dos veces dos hacen cuatro no han tenido nunca mi aceptación?». Mucho está en juego en esta contrariedad: una teoría del conocimiento, una interpretación de la historia, una imagen de Dios... pero también una concepción de la novela. No podemos separar una de las otras. Aquí se encuentra la grandeza y la dignidad de la novelística tolstoiana y dostoievskiana.

El genio imaginativo y las especulaciones filosóficas de Tolstói en ninguna parte están más estrechamente entretejidos que en su actitud hacia la persona de Cristo y el misterio de Dios. Aquí tocamos el corazón mismo de su vida creadora, donde las habilidades del escritor, las convicciones del teólogo y el carácter del hombre son inseparables. Cristo y Dios Padre están inmensamente presentes en los antecedentes de la literatura rusa. Desde *Almas muertas* hasta *Resurrección*, la novela rusa habla de una civilización en la cual muchas de las mentes más agudas estaban entregadas a una angustiosa búsqueda de un redentor y vivían en el terror del Anticristo. También aquí la posición tolstoiana puede definirse más exactamente en contraste con la de Dostoievski. En una de sus notas conclusivas, Dostoievski observó:

> El Salvador no descendió de la cruz porque no deseaba convertir a los hombres mediante la presión de un milagro exterior, sino a través de la libertad de creencia.

En esta negativa, en esta suprema liberalidad, Tolstói veía el origen del caos y la ceguera que aflige a la mente humana. Cristo había complicado infinitamente la tarea de quienes querían instaurar Su reino colocando el enigma de Su silencio atravesado en el recto camino de la razón. Si Cristo se hubiese mostrado en esplendor mesiánico, las creencias de los hombres podrían, en cierto sentido, haber sido forzadas; pero hubieran sido purgados de la duda y alejados de la tentación demoniaca. La actitud de Cristo le parecía a Tolstói la de un monarca que caminase harapiento y en la oscuridad, dejando que su reino cayese en el desorden, a fin de santificar a los pocos de sus súbditos que fuesen lo bastante agudos para reconocerle aun disfrazado. Gorki nos dice:

> Cuando habla de Cristo, lo hace siempre con peculiar pobreza (...) sin entusiasmo, sin sentimiento en sus palabras, sin ninguna chispa de verdadero fuego. Creo que considera a Cristo simple y digno de compasión; y aunque a veces le admira, le ama poco.

Tolstói no podía amar a un profeta que declaraba que Su reino no era de este mundo. El carácter aristocrático del hombre, su gusto por la actividad física y el heroísmo, se rebelaban contra la mansedumbre y el *pathos* de Cristo. Ciertos historiadores del arte señalan que en la pintura veneciana (con excepción de Tintoretto) la figura de Jesús es pálida y poco convincente; atribuyen este hecho a la exuberancia mundana de Venecia, a la negativa, por parte de una cultura que había convertido el agua en mármol, a creer que las riquezas de la tierra eran pura escoria y que los siervos pasarían delante de los dux en alguna otra vida. Similares negativas se encontraban en la obra de Tolstói; le impulsaban hacia pensamientos que evidentemente no le eran gratos. En *Lo que creo* confesó:

> Es terrible decirlo, pero a veces me parece que si la enseñanza de Cristo, con la enseñanza de la Iglesia que ha surgido de aquélla, no hubiese existido en absoluto, los que ahora se llaman cristianos habrían estado más cerca de la verdad

de Cristo –es decir, de una comprensión razonable de lo que es bueno en la vida– de lo que están ahora.

Es decir, que si Cristo no hubiese existido habría sido más fácil para los hombres llegar a los principios de conducta racionales, tolstoianos, y realizar así el Reino de Dios. A través de Su humilde ambigüedad y de Su renuencia a mostrarse en gloria militante, Cristo había hecho infinitamente más difíciles los asuntos humanos.

Siete años más tarde, al contestar al edicto de excomunión promulgado contra él por el Santo Sínodo, Tolstói expuso su credo en público:

> Creo que la voluntad de Dios está más clara e inteligiblemente expresada en las enseñanzas del Jesús hombre, y estimo que considerarlo como un Dios y rezarle es la mayor blasfemia.

Es dudoso que en la intimidad de sus pensamientos hubiese llegado a afirmar esto. Además, lo que Tolstói quería decir con «las enseñanzas del Jesús hombre» era consecuencia de su intensamente personal y a menudo arbitraria interpretación de los Evangelios.

Entre los dramas del alma que se conocen, el de las relaciones de Tolstói con Dios es uno de los más apasionantes y majestuosos. Al contemplarlo, nos asalta la idea de que las fuerzas empeñadas de cada lado no eran infinitamente desiguales en magnitud. Esta es una idea que muchos grandes artistas sugieren. He oído a estudiantes de música inferir una comparación similar de las últimas composiciones de Beethoven, y hay piezas de la estatuaria de Miguel Ángel que insinúan aterradores encuentros entre Dios y la más divina de Sus criaturas. Haber modelado las figuras de la Capilla de los Medici, haber imaginado a Hamlet y a Falstaff, haber oído *Missa Solemnis* en la sordera, es haber dicho, de alguna manera mortal pero irreductible: «Hágase la luz». Es haber luchado con el ángel. Algo del artista es consumido o mutilado en el combate. El arte mismo tiene su emblema en la imagen de Jacob alejándose, co-

jeando, de las orillas del Jaboc, feliz, herido y transformado por su terrible adversario. Por esto quizá uno se imagina que en la ceguera de Milton, en la sordera de Beethoven o en la acosada peregrinación final de Tolstói hacia la muerte, había alguna terrible pero adecuada justicia. ¿Cuánta capacidad de crear puede lograr un hombre y, no obstante, quedar incólume? Como proclamó Rilke en la *Primera elegía de Duino*: «Ein jeder Engel ist schrecklich».

El diálogo de Tolstói con Dios, como el de Pascal y el de Kierkegaard, tenía todos los elementos del drama. Había crisis y reconciliaciones, salidas y rebatos. El 19 de junio de 1898 escribió en su diario:

> Auxilio, Padre. Ven y mora dentro de mí. Ya moras dentro de mí. Ya eres «yo». Mi trabajo consiste sólo en reconocerte. Escribo esto ahora y estoy lleno de deseo. No obstante, sé quién soy.

Es una extraña súplica. Tolstói se inclinaba a creer que el conocimiento de sí mismo llevaba inmediatamente al reconocimiento de Dios. Una gloria ajena le había invadido. Y sin embargo, había indicios de duda y de rebeldía en la afirmación medio desesperada medio triunfante: «No obstante, sé quién soy». Tolstói no podía resignarse ni a la ausencia de Dios ni a Su realidad independiente fuera de Tolstói mismo. Con aterrada penetración, Gorki captó este estado de ánimo dividido:

> En su diario, que me dio a leer, me impresionó un extraño aforismo: «Dios es mi deseo».
>
> Luego, al devolverle el cuaderno, pregunté qué quería decir.
>
> –Un pensamiento inacabado –dijo, mirando la página y entornando los ojos–. Debo haber querido decir: «Dios es mi deseo de conocerlo...». No, eso no...
>
> Se echó a reír, enrolló el cuaderno y se lo metió en el gran bolsillo de su blusa. Con Dios tiene relaciones muy sospechosas, a veces me hacen pensar en «dos osos dentro de una misma cueva».

Será a través de alguna imagen así, rebelde y secreta, como Tolstói puede haber concebido la relación en sus momentos de verdad. Una y otra vez, como en su diario en mayo de 1896, se refirió a «este Dios que está encerrado en el hombre». Parece que la misma existencia de Dios sólo le era aceptable identificándolo con lo humano. Esta idea, compuesta de egotismo poético y *hauteur* espiritual –Tolstói era un rey de pies a cabeza– le llevó a varias paradojas. Recordando una experiencia que tuvo lugar en el verano de 1896, escribió:

> Por primera vez sentí a Dios claramente; que Él existe y que yo existo en Él; que la única cosa existente soy yo en Él; en Él como una cosa limitada y una cosa ilimitada; en Él también como un ser limitado en el que Él existe.

Esta clase de pasajes son los que tienen en mente quienes estudian a Tolstói cuando relacionan su pensamiento con la teosofía oriental y el taoísmo. Pero Tolstói estaba principalmente obsesionado por la razón y por un deseo de comprensión clara. La parte de Voltaire en él era demasiado prominente para que aceptara por mucho tiempo las sombrías intimaciones de la presencia divina. Si Dios existía, no sería el hombre sino «otro». El enigma de Su realidad atormentaba el intelecto orgulloso e inquisitivo de Tolstói. «El Jesús hombre» podía, después de Renan y de Strauss, ser reducido a escala humana. Dios era un adversario más temible; de ahí, quizá, la exigencia tolstoiana de que Su reino se realice en la tierra, pues, si se lograra esto, Dios podría ser tentado a pasear otra vez por el jardín, donde Tolstói le esperaría en un lugar oculto del deseo. Los dos osos estarían, por fin, en la misma cueva.

Mas a pesar de las agitaciones revolucionarias de 1905 y del avance de Gandhi en la India, que Tolstói seguía con apasionada atención, el Reino de Dios no estaba más próximo. Dios mismo parecía retroceder ante el ardiente anhelo de Tolstói. En su final abandono del hogar hay a la vez una protesta específica, concreta, contra la «vida mala» y una peregrinación más secreta del alma enloquecida en persecución de una deidad inalcanzable. Pero ¿era Tolstói el cazador o el cazado? Gorki le imaginó como uno

de esos peregrinos que durante toda su vida, báculo en mano, andan por la tierra, recorren miles de verstas, de un monasterio a otro, de la reliquia de un santo a otra, terriblemente sin hogar y ajenos a todos los hombres y cosas. El mundo no es para ellos, ni Dios tampoco. Le rezan por hábito, y en su alma le odian en secreto: ¿por qué les arrastra por la tierra, de un extremo a otro?

Esta alternancia de amor y odio, de epifanía y escepticismo, hace difícil definir la teología tolstoiana con algún rigor. A través de su imagen del Cristo humano, a través de sus especulaciones sobre el encierro de Dios en el hombre y en virtud de su planteamiento milenarista, puede relacionarse con algunas de las principales herejías de la Iglesia primitiva y medieval. Pero la verdadera dificultad es mucho más profunda y pocos comentaristas han estado dispuestos a analizarla seriamente. En la religión de Tolstói los términos principales son peligrosamente borrosos: «Dios es sustituido deliberadamente por "el Bien" y "el Bien" es sustituido a su vez por el amor fraterno entre los hombres. En realidad, semejante credo no excluye ni el completo ateísmo ni la completa incredulidad» (Léon Chestov: *Tolstoi und Nietzsche*[12]). Esto es innegablemente cierto; las concepciones definidoras son intercambiables y a través de un proceso gradual de igualdad llegamos a una teología sin Dios. O, mejor dicho, llegamos a una antropología de la medida humana en la que los hombres han creado a Dios a su propia imagen; a veces un ángel custodio, otras veces un enemigo lleno de astuta maldad y de súbita venganza. Semejante idea de Dios y el drama de los encuentros entre Dios y el hombre que ella comporta, no son ni cristianos ni ateos sino paganos.

No supongo que esta teología antropomórfica determinase toda la metafísica tolstoiana. Durante periodos considerables su idea de Dios estaba indudablemente más cerca de la doctrina cristiana establecida. Pero en la mente compleja y variable de Tolstói había elementos poderosos de lo que Dostoievski hubiera llamado la idea del «hombre-Dios». Una idea semejante gobernaba el

[12] L. Chestov, *Tolstoi und Nietzsche*, Colonia 1923.

mundo homérico; ante las puertas de Troya, hombres y dioses se encuentran en comercio igual y parejo antagonismo. Los dioses son hombres con más valor, fuerza física, astucia o deseo. Entre dioses y hombres hallamos las gradaciones del ultraheroísmo y de la semidivinidad. Esta falta de una diferencia cualitativa esencial entre lo humano y lo divino hizo posibles algunos de los mitos arquetípicos: la unión de los dioses con mujeres mortales, la deificación de los héroes, el combate de Hércules con la muerte, las rebeliones de Prometeo y de Áyax, el diálogo entre la música y el caos de los elementos en la leyenda de Orfeo. Pero, por encima de todo, la humanidad de los dioses significa que la realidad –el eje que vertebra la experiencia del hombre– es inmanente al mundo natural. Los dioses habitan en el Olimpo, pero éste no es más que una alta montaña vulnerable a los asaltos de demonios y gigantes. Las voces de los seres divinos se oyen murmurando a través de árboles y aguas terrestres. Éstas son algunas de las convenciones de la fe a la que aludimos cuando nos referimos a una cosmología pagana.

Traducida en palabras más prudentes y ambiguas, tal cosmología está implícita también en el arte de Tolstói. Allí donde no contemplaba a Dios como un equivalente metafórico de una utopía social y racional Tolstói lo veía, a través de alguna blasfemia provocada por la soledad o el amor, como un ser más bien semejante a él mismo. Éste, creo, era el planteamiento central en su filosofía y el pensamiento que más le asustaba. En una carta al dramaturgo y periodista A. S. Suvorin, fechada el 11 de diciembre de 1891, Chéjov nombraba con gran precisión la característica pagana de la grandeza tolstoiana: «¡Oh, ese Tolstói, ese Tolstói! En el momento presente no es un ser humano, sino un superhombre, un Júpiter». Tolstói concebía a Dios y al hombre como artífices comparables o como antagonistas. Cualquiera que sea su efecto en la gracia de su alma, esta representación pagana y verdaderamente homérica era inseparable de su genio como novelista.

Es en el genio en lo que he insistido hasta ahora: en su alcance sensual, su autoridad y capacidad, en la fecundidad y humanidad de la invención de Tolstói. Pero si la mitología de un artista influye directamente en los méritos y realizaciones técnicas de su arte,

está relacionada también con sus fracasos y realizaciones incompletas. Allí donde observamos un defecto recurrente o característico, una inseguridad en el tratamiento o una realización inadecuada, podemos encontrar un correspondiente fracaso de la metafísica. Así, los críticos contemporáneos dijeron de los poetas románticos que las debilidades en su técnica poética y las imprecisiones en su empleo del lenguaje indican directamente incoherencias en el bagaje filosófico del periodo romántico.

Enfrentadas a temas narrativos particulares y modos de acción específicos, las novelas de Tolstói revelan inequívocas imperfecciones o debilidades. Hay aspectos concretos en los que la composición es confusa y la presentación balbuceante. En cada uno de esos casos encontraremos que la narración incorpora valores o tipos de material a los que la filosofía tolstoiana era hostil o había considerado insuficientemente. Es significativo que éstos sean aspectos en los que Dostoievski sobresale.

IV

Quisiera considerar tres pasajes de *Guerra y paz*. El primero es la famosa descripción del príncipe Andrés en el momento en que es herido en Austerlitz:

> ¿Qué es esto? ¿Estoy cayendo? Mis piernas flaquean, pensó, y cayó de espaldas. Abrió los ojos, esperando ver cómo terminaba la lucha de los franceses y los artilleros y si el cañón había sido capturado o salvado. Pero no vio nada. Sobre él no había nada más que el cielo... el alto cielo, no claro, pero inconmensurablemente alto, con nubes grises deslizándose lentamente. «¡Qué tranquilo, pacífico y solemne, no como cuando corrí –pensó el príncipe Andrés–, no como cuando corrimos, gritando y atacando, no como cuando el artillero y el francés con rostros asustados y coléricos se disputaban el escobillón! ¡De qué manera tan distinta flotan ahora estas nubes por la infinita altura del cielo! ¿Cómo es que antes no vi este altísimo cielo? ¡Y qué feliz soy de haber-

lo descubierto por fin! ¡Sí! Todo es vanidad, todo es falso, excepto este cielo infinito. No hay nada, nada más que eso. Pero ni siquiera él existe, no hay más que quietud y paz. ¡Gracias a Dios!»

El segundo pasaje (del capítulo 22 del libro VIII) es una descripción de los sentimientos de Pierre cuando vuelve a casa en su trineo después de asegurar a Natasha que es digna de amor y que toda la vida se extiende ante ella:

> El tiempo era claro y helado. Sobre las sucias calles mal alumbradas, sobre los negros tejados, se extendía el oscuro cielo estrellado. Sólo al mirar hacia arriba, al cielo, dejaba Pierre de sentir lo sórdidas y humillantes que eran todas las cosas mundanas comparadas con las alturas a que su alma acababa de elevarse. Cuando entró en la plaza Arbat se ofreció a sus ojos una inmensa extensión de aquel oscuro y estrellado cielo. Casi en el cenit, sobre el bulevar Perchistenka, rodeado y salpicado de estrellas por todos lados pero destacándose entre todas ellas por su proximidad a la Tierra, su blanca luz y su larga y levantada cola, resplandecía el enorme y brillante cometa del año 1812, el cometa del que se decía que presagiaba toda clase de infortunios y el fin del mundo. En Pierre, sin embargo, aquel cometa con su larga cola luminosa no suscitaba ningún temor. Por el contrario, con sus ojos húmedos de lágrimas miraba gozosamente el astro brillante que había recorrido su órbita con inconcebible velocidad a través del espacio inconmensurable y parecía haberse detenido de súbito y quedar fijo –como una flecha que atravesara la Tierra– en un punto determinado, con la cola vigorosamente erecta, centelleando y esparciendo su blanca luz entre las innumerables estrellas titilantes. A Pierre le parecía que aquel cometa respondía plenamente a lo que pasaba en su alma que, levantada y enternecida, florecía ahora a una nueva vida.

Finalmente, citaré un breve pasaje de la relación del cautiverio de Pierre en el libro XIII:

El enorme, interminable vivac, poco antes ruidoso con el crepitar de las hogueras y las voces de muchos hombres, había quedado silencioso; las rojas hogueras palidecían y se apagaban. En lo alto del cielo iluminado colgaba la luna llena. Campos y bosques más allá del campamento, invisibles antes, ahora se veían a lo lejos. Y más lejos todavía, más allá de aquellos campos y bosques, los brillantes, temblorosos, ilimitados espacios atraían a uno hacia ellos. Pierre miró al cielo y a las rutilantes estrellas en su profundidad insondable. «¡Y esto es yo, y todo está dentro de mí, y todo soy yo! –pensó Pierre–. ¡Y lo han cogido todo y lo han metido dentro de una cabaña hecha con tablas!» Sonrió y fue y se echó a dormir junto a sus compañeros.

Estos tres pasajes ilustran cómo «en la novela, como en todo lo relativo a las artes literarias, lo que se llama forma técnica o de ejecución tiene como propósito final dar vida –convertir en acción, para el escritor y para el lector– a un ejemplo de la percepción de lo que es la vida»[15]. En los tres la forma técnica es un movimiento rápido hacia el exterior y en curva, partiendo de un centro consciente –el ojo del personaje a través del cual la escena es percibida claramente– y regresando finalmente al punto de partida. Este movimiento es alegórico; comunica valores de la trama y realidades visuales por derecho propio, pero es al mismo tiempo un tropo estilístico, un recurso para comunicar un movimiento del alma. Dos gestos se reflejan uno en otro: la mirada hacia la altura y el descenso a la concentración de la conciencia humana. Esta dualidad apunta a una concepción característicamente tolstoiana: los tres fragmentos dibujan una figura cerrada, vuelven a su punto de partida, pero este punto ha sido inmensamente ensanchado. El ojo ha vuelto hacia dentro para encontrar que los vastos espacios exteriores han penetrado en el alma.

Los tres episodios se articulan en torno a una separación entre la tierra y el cielo. La inmensidad del cielo se extiende sobre el

[15] R. P. Blackmur, «The Loose and Baggy Monsters of Henry James», *The Lion and the Honeycomb*, *op. cit.*

príncipe caído; «oscuro» y «estrellado», llena los ojos de Pierre cuando éste inclina la cabeza sobre su cuello de piel; la luna llena cuelga en él y atrae la mirada de Pierre hacia lejanas profundidades. El mundo tolstoiano es curiosamente ptolemaico; los cuerpos celestes rodean la Tierra y reflejan las emociones y los destinos de los hombres. La imagen no difiere de la cosmografía medieval, con sus portentos estelares y sus proyecciones simbólicas. El cometa es como una flecha que atraviesa la Tierra, imagen que insinúa el perenne simbolismo del deseo. La Tierra está, enfáticamente, en el centro; la luna cuelga sobre ella como una lámpara y hasta las estrellas remotas parecen un reflejo de las hogueras del campamento. Y en el centro de la tierra está el hombre. Toda la visión es antropomórfica. El cometa, «con la cola vigorosamente erecta», sugiere un caballo en un paisaje terrestre.

El movimiento temático, después de llegar al cielo «inconmensurablemente alto», a la «inmensa extensión» de la noche o a los espacios «temblorosos», baja hacia la tierra. Es como si un hombre hubiese lanzado su red extendida y estuviese recogiéndola. La inmensidad del cielo se derrumba en la magullada conciencia del príncipe Andrés y la posición física de éste es casi la de la tumba, la del encierro en la tierra. Lo mismo puede decirse del tercer ejemplo: «la cabaña hecha con tablas» significa más que la choza en la que Pierre está prisionero, evoca la imagen de un ataúd. La evocación es reforzada por el acto de Pierre: se acuesta junto a sus compañeros. El efecto de la contracción en el segundo pasaje es más rico y más indirecto: pasamos rápidamente del cometa al alma de Pierre que, «levantada y enternecida, florecía ahora a una nueva vida». Levantada y enternecida como tierra recientemente removida; floreciendo como una planta enraizada en la tierra. Todos los contrastes implícitos entre el movimiento celeste y el crecimiento en la tierra, entre el juego incontrolable de los fenómenos naturales y los ciclos ordenados y humanizados de la agricultura, son apropiados. En el macrocosmos, la cola del cometa está erguida; en el microcosmos, el alma se levanta. Y luego, a través de una crucial trasposición de valores, llegamos a comprender que este universo del alma es el más vasto.

En cada caso un fenómeno natural lleva a la mente que obser-

va hacia alguna forma de visión interior o revelación. El cielo y las nubes grises que se ciernen sobre Austerlitz dicen al príncipe Andrés que todo es vanidad; sus sentidos entumecidos gritan con la voz del Eclesiastés. El esplendor de la noche sustrae a Pierre de las trivialidades y malevolencia de la sociedad mundana; su alma se eleva literalmente a la altura de su fe en la inocencia de Natasha. Hay ironía en el motivo del cometa; presagia «toda clase de infortunios» a Rusia, y no obstante, aunque Pierre no puede saberlo, esos infortunios serán su salvación. Acaba de decir a Natasha que, si ambos fuesen libres, le ofrecería su amor. Cuando el cometa haya desaparecido en las profundidades del firmamento y el humo se haya extendido sobre Moscú, Pierre podrá a realizar su deseo. Así, el cometa tiene la clásica ambigüedad de los oráculos, y Pierre es profético y a la vez se equivoca al interpretarlo. En el fragmento final el vasto espectáculo de los bosques y los campos y los rielantes espacios evocan en él una sensación de total integración. Hacia fuera de su persona cautiva su percepción se expande en círculos concéntricos. Momentáneamente, Pierre está hipnotizado por la magia de la pura distancia; como Keats en la *Oda a un ruiseñor,* siente que su alma se precipita hacia la disolución. La red arrastra al poscador tras ella. Pero luego se ilumina la visión en él, «todo está dentro de mí», la gozosa afirmación de que la realidad exterior nace de la percepción de uno mismo.

Este avance en el movimiento hacia fuera y el peligro de disolución en el solipsismo es archirromántico. Byron se burló de él en *Don Juan*:

> *Qué sublime descubrimiento fue hacer del*
> *Universo el egotismo universal.*
> *Todo es ideal, todo,* nosotros mismos.

Sin embargo, en el arte de Tolstói este «descubrimiento» tiene consecuencias sociales y éticas. La calma del cielo henchido de nubes, la fría claridad de la noche, la extensa grandeza de campos y bosques, revelan la sórdida irrealidad de los asuntos mundanos. Muestran la cruel estupidez de la guerra y el cruel vacío de las convenciones sociales que han llevado a Natasha a la aflicción. Con

dramática frescura proclaman dos antiguas afirmaciones morales: que ningún hombre puede ser completamente el cautivo de otro hombre, y que el murmullo de los bosques continuará mucho después de que los ejércitos invasores de los conquistadores se hayan convertido en polvo. Las circunstancias del tiempo y del entorno físico en Tolstói obran como reflejo de la conducta humana y como comentario sobre ésta, igual que lo hacen aquellas escenas de quietud pastoril con que los pintores flamencos rodeaban sus representaciones de violencia o angustia mortales.

Pero en cada uno de esos tres pasajes, tan ilustrativos del genio de Tolstói y de sus principales creencias, experimentamos una sensación de limitación. Lamb escribió una célebre glosa sobre la oración fúnebre de *El diablo blanco* de Webster:

> No vi nunca nada parecido a esta oración fúnebre, excepto la melodía que en *La tempestad* recuerda a Fernando a su padre ahogado. Así como ésta es de agua, acuosa, aquélla es de tierra, terrena. Ambas tienen la intensidad de sentimiento que parece resolverse en los elementos que contempla.

Guerra y paz y *Ana Karénina* son «de tierra, terrenas». Ésta es su fuerza y su limitación. El empeño de Tolstói en la fundamentación en hechos materiales, su intransigencia al exigir percepciones claras y seguridad empírica, constituyen la fuerza y la debilidad de su mitología y de su estética. En la moral tolstoiana hay algo frío y categórico: las exigencias del ideal se presentan con impaciente determinación. Es por esto, quizás, por lo que Bernard Shaw consideró a Tolstói como su profeta. En estos dos hombres había una vehemencia muscular y un desprecio por la confusión que sugieren falta de caridad y de imaginación. Orwell observó que Tolstói era un «matón espiritual».

En los tres ejemplos citados llegamos a un punto en que el tono vacila y la narración pierde algo de su ritmo y precisión. Esto ocurre cuando pasamos de las descripciones de acción al monólogo interior; cada vez el monólogo nos parece inadecuado, da una nota forense, una resonancia neutral, como si se introdujera una ve-

gunda voz. La aturdida incertidumbre de la conciencia del príncipe Andrés, su intento de ordenar la súbita *débâcle* de sus pensamientos, son expresados bellamente. De pronto, la narración cae en la formulación abstracta de una máxima moral y filosófica: «¡Sí! Todo es vanidad, todo es falso, excepto este cielo infinito. No hay nada, nada más que eso». El cambio de enfoque es importante: dice mucho sobre la incapacidad de Tolstói para comunicar el verdadero desorden, para adaptar su estilo a la descripción del caos mental. El genio de Tolstói era inagotablemente literal. En su ejemplar de *Hamlet*, al margen, puso un signo de interrogación después de la acotación «Entra el fantasma». Su crítica de *Lear* y su presentación del desmayo del príncipe Andrés son dos caras de la misma moneda. Cuando iba a tratar un episodio o un estado mental no susceptible de relato lúcido, se inclinaba por la evasión o la abstracción.

El espectáculo del cometa y las impresiones inmediatas provocadas por su encuentro con Natasha producen una reacción compleja en la mentalidad de Pierre y en su visión de las cosas. La declaración de amor que hizo obedeciendo a un impulso a la vez generoso y profético, ya ejerce influencia sobre los sentimientos de Pierre. Mas poca luz arroja sobre esos cambios la categórica afirmación de Tolstói de que el alma del protagonista «florecía ahora a una nueva vida». Consideremos cómo hubieran expresado el drama interior Dante o Proust. Tolstói era perfectamente capaz de sugerir procesos mentales antes de que llegaran a simplificarse en la percepción; no hay más que referirse al ejemplo famoso de la súbita repugnancia de Ana Karénina al ver las orejas de su marido. Pero en demasiados casos comunicaba una verdad psicológica a través de una expresión retórica, externa, o poniendo en la mente de sus personajes una serie de pensamientos que nos impresionan por ser prematuramente didácticos. La generalidad moralizadora de la imagen –el alma como una planta que florece– no comunica de un modo sensible la delicadeza y la complicación de la acción subyacente. La forma resulta pobre por la inconsistencia de la sustancia.

Conociendo la aproximación de Tolstói a la teoría del conocimiento y al problema de la percepción sensorial, podemos re-

construir la génesis de la declaración de Pierre: «¡Y esto es yo, y todo está dentro de mí, y todo soy yo!». Pero en el contexto narrativo (y sólo éste es decisivo), la afirmación de Pierre tiene una finalidad intrusiva y un sonido trivial. Uno supone que una oleada tan grande de emoción debería culminar en un momento de mayor complejidad y un lenguaje más lleno de la individualidad del que habla. Esto se puede decir de todo el tratamiento de las relaciones de Pierre con Platón Karatáev:

> Pero siempre siguió siendo para Pierre lo que le pareció aquella primera noche: una personificación insondable, perfecta y eterna del espíritu de la simplicidad y la verdad.

Aquí la debilidad de la expresión es reveladora. La figura de Platón y su efecto sobre Pierre son motivos de un personaje «dostoievskiano»; se hallan en los límites del dominio de Tolstói. De ahí la serie de epítetos abstractos y la idea de «personificación». Lo que no es completamente de esta tierra, lo que se encuentra a uno u otro lado de la normalidad –lo subconsciente o lo místico–, le parecía a Tolstói irreal o subversivo; cuando se imponía a su arte, el autor tendía a neutralizarlo por medio de la abstracción y la generalización.

Estos defectos no son únicamente, ni siquiera primordialmente, cuestión de técnica inadecuada. Son consecuencia de la filosofía tolstoiana. Esto puede verse claramente cuando analizamos una de las principales objeciones que se hacen a la concepción tolstoiana de la novela. Con frecuencia se argumenta que los personajes de las narraciones de Tolstói son encarnaciones de las propias ideas de su autor y reflejos inmediatos de su propia naturaleza. Son sus títeres, cuyo ser conocía y dominaba pulgada a pulgada. En las novelas no se ve nada que no sea visto a través de los ojos de Tolstói. Hay novelistas que creen que esta omnipotencia narrativa viola los principios cardinales de su oficio. Citaríamos a Henry James como el ejemplo más notable; en el prefacio a *La copa dorada* registró su predilección

> por tratar mi tema, por «ver mi relato», a través de la oportu-

nidad y la sensibilidad de algún testigo o informador más o menos ajeno, no estrictamente implicado, aunque plenamente interesado e inteligente, alguna persona que aporte al caso, principalmente, una cierta dosis de crítica e interpretación.

El «punto de vista» jamesiano implica una concepción particular de la novela. En esta concepción la suprema virtud es la dramatización y la capacidad del autor de permanecer «fuera» de su obra. El narrador tolstoiano, al contrario, es omnisciente y relata la historia con indisimulada derechura. Tampoco es esto un accidente de la historia literaria, pues en la época en que se escribieron *Guerra y paz* y *Ana Karénina* la novela rusa había desarrollado un gran refinamiento de estilo y había puesto en práctica varios modos de expresión indirecta. La relación de Tolstói con sus personajes provenía de su rivalidad con Dios y de su filosofía del acto creador. Como la Deidad, infundía su propia vida soplando en la boca de sus personajes.

El resultado de ello es una incomparable amplitud de presentación y un tono directo que recuerda las arcaicas libertades del arte «primitivo». Percy Lubbock, él mismo exponente de la oblicuidad jamesiana, dice:

> Aparentemente con menos vacilación de la que podría sentir otro hombre al poner en escena una calle o una parroquia, Tolstói hace su mundo. La luz del día parece fluir de su página y rodear a sus personajes tan pronto como los esboza; la oscuridad se retira de las vidas de aquéllos, de sus condiciones, de sus asuntos mundanos, y los deja bajo un cielo despejado. En toda la narrativa no se encuentra una escena tan continuamente bañada por el aire común, franco para todos nosotros, como la escena de Tolstói[14].

Pero el coste era considerable, especialmente para las profundidades exploradas.

[14] P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, Nueva York 1921.

En cada uno de los tres pasajes que hemos examinado, Tolstói pasa del exterior al interior del personaje particular; con cada movimiento hacia dentro ocurre una pérdida de intensidad y cierta simpleza en el estilo. Hay algo perturbador en la manera en que, sin esfuerzo, Tolstói trata la noción del alma. Entra con demasiada lucidez en la conciencia de sus creaciones y su propia voz se hace oír en los labios de aquéllas. La presunción propia de los cuentos de hadas, «desde aquel día fue un hombre nuevo», representa en la psicología tolstoiana un papel demasiado amplio y poco crítico. Se nos exige mucha concesión en cuanto a la simplicidad y claridad de los procesos mentales. En general, hacemos esa concesión porque Tolstói rodeaba a sus personajes con una circunstancia tan compacta y elaboraba sus vidas con un amor tan paciente, que creemos todo lo que nos dice de ellos.

Pero hay efectos y profundidades a los que no se prestan aquellas creaciones espléndidamente acabadas. Generalmente, son efectos de drama. Lo dramático surge del opaco margen entre el autor y sus personajes, de su potencial para lo inesperado. En el personaje dramático en su conjunto acecha la posibilidad imprevista, el don del desorden. Tolstói era omnisciente, pero por ello la tensión esencial de lo irrazonable y la espontaneidad del caos escapaban a su percepción. Hay en *Los demonios* un fragmento de diálogo entre Piotr Stepánovich Verjovensky y Stavrogin:

> –¡Soy un bufón, pero no quiero que tú, mi mejor mitad, lo seas! ¿Me comprendes?
>
> Stavrogin comprendía, aunque tal vez era el único en comprender. Shátov, por ejemplo, se quedó estupefacto cuando Stavrogin le dijo que Piotr Stepánovich era un hombre entusiasta.
>
> –Vete al diablo ahora, y de aquí a mañana quizá tome una decisión. Vuelve mañana.
>
> –¿Sí? ¿Sí?
>
> –¡Qué sé yo!... Vete al infierno. Vete al infierno.
>
> Y salió de la sala.
>
> –Tal vez, después de todo, eso sea lo mejor –murmuró para sí Piotr Stepánovich, guardando el revólver.

La intensidad que aquí se logra está fuera del alcance de Tolstói. La tirantez, el tono agudo del drama, se producen por la interrelación de los significados ambiguos, de la ignorancia parcial con el conocimiento parcial. Dostoievski comunica la impresión de ser un espectador de sus propias creaciones; se siente desconcertado y conmovido, como debemos sentirnos nosotros, por el curso de los acontecimientos. En todo momento guarda su distancia «entre bastidores». Para Tolstói esta distancia no existía. Veía sus creaciones como algunos teólogos creen que Dios ve las suyas: con total conocimiento y amor impaciente.

En el momento en que el príncipe Andrés cae al suelo, Tolstói penetra en él; está con Pierre en el trineo y en el campamento. Las palabras que pronuncian los personajes sólo en parte se originan por el contexto de la acción. Y esto nos lleva una vez más al principal problema de la crítica tolstoiana: lo que el profesor Poggioli ha descrito como el reflejo del Alcestes moralizador y didáctico de Molière en la naturaleza de Tolstói.

Ningún aspecto del arte de Tolstói ha sido más severamente condenado que su didactismo. Todo lo que escribió parece tener, según frase de Keats, un «designio palpable» sobre nosotros. El acto de la invención y el impulso de instruir eran inseparables y las formas técnicas de la novela tolstoiana reproducen claramente esta dualidad. Cuando las facultades poéticas de Tolstói trabajaban a la más alta presión, creaban generalidades abstractas o fragmentos de teoría. Su desconfianza por el arte se avivaba agudamente allí donde la narración, por su energía o calor lírico, amenazaba convertirse en un fin en sí misma. De aquí provienen los súbitos quebrantos de ánimo, los descensos de tono, la disminución de la emoción. En vez de realizarse a través de las formas estéticas, la metafísica imponía al poema sus exigencias retóricas.

Esto ocurre en los casos que consideramos. El descenso es sutil y la presión ejercida por la imaginación de Tolstói es tan constante que apenas notamos la fractura. Pero está allí: en las meditaciones del príncipe Andrés, en la llana afirmación sobre el alma de Pierre y en su conversión súbita a una doctrina filosófica que, como sabemos, representaba un estado de ánimo específico en la metafísica de Tolstói. En este respecto el tercer fragmento es el

más instructivo. El avance de la visión hacia el exterior se detiene y retrocede súbitamente hacia la conciencia de Pierre, quien exclama para sí mismo: «¡Y esto es yo, y todo está dentro de mí, y todo soy yo!». Como afirmación epistemológica esta declaración es más bien problemática; expresa una suposición entre cierto número de suposiciones posibles sobre las relaciones entre la percepción y el mundo sensible. Pero ¿surge del contexto imaginativo? Creo que no, y prueba de ello es que la idea que Pierre expone va contra el tono general de la escena y el efecto lírico que se propone. Este efecto está latente en el contraste entre la tranquila eternidad de la naturaleza física –la luna en la altura del cielo, los bosques y los campos, los brillantes espacios infinitos– y las triviales crueldades del hombre. Pero el contraste se desvanece si suponemos que la naturaleza es una simple emanación de la percepción individual. Si «todo eso» está dentro de Pierre, si el solipsismo es la más legítima interpretación de la realidad, entonces los franceses habían logrado meterlo «todo» dentro de «una cabaña hecha con tablas». La afirmación filosófica explícita va a contrapelo de la narración. Tolstói ha sacrificado a la propensión especulativa de su mente la lógica y el colorido particular del episodio narrativo.

Comprendo que el lenguaje de Pierre puede leerse más libremente, interpretarse como un momento de vago panteísmo o comunión rousseauniana con la naturaleza. Pero el cambio de ritmo es inequívoco y aunque tomemos el final del párrafo en el sentido más general, la voz parecerá más la de Tolstói que la de Pierre.

Cuando una mitología se realiza en pintura, escultura o coreografía, el pensamiento es trasladado del lenguaje al material pertinente. Pero, cuando una mitología se formula en expresión literaria, una parte del medio subyacente permanece constante. Tanto la metafísica como la poesía se encarnan en el lenguaje. Esto plantea un problema crucial: hay técnicas y registros lingüísticos más apropiados históricamente al discurso de la metafísica, así como hay técnicas y registros lingüísticos más apropiados naturalmente al discurso de la imaginación o la fantasía. Cuando un poema o una novela expresa una filosofía específica, los modos verbales de esa filosofía tienden a inmiscuirse en la pureza de la

forma poética. Así, pues, nos inclinamos a afirmar que en ciertos pasajes de la *Divina comedia* o de *El paraíso perdido* los tecnicismos de la teología o de la cosmografía se superponen al lenguaje de la poesía o de la inmediatez poética. En esta clase de superposición pensaba De Quincey cuando distinguía la «literatura del conocimiento» y la «literatura del poder». Tales intrusiones ocurren siempre que se expone y desarrolla en un medio poético una idea explícita del mundo, siempre que el lenguaje se traduce a otro medio. Y ocurre con particular agudeza en el caso de Tolstói.

La didáctica y la predilección por el argumento exhortativo aparecieron en la narración tolstoiana desde que él empezó a escribir. Poco de lo que escribió más tarde fue más panfletario que *La mañana de un terrateniente* o su primer cuento *Lucerna*. Para Tolstói era casi inconcebible que un hombre serio publicase una narración sin otro propósito que divertir o al servicio de ninguna otra causa más que el libre juego de la invención. Que sus novelas y cuentos comuniquen tanto a los lectores que ni conocen ni les importa su filosofía es irónicamente asombroso. El notorio y supremo ejemplo de una divergencia de actitudes entre Tolstói y su público se encuentra en las partes de historiografía y disquisición filosófica de *Guerra y paz*. En la tan conocida carta a Annenkov, crítico literario y editor de Pushkin, Turguéniev denominaba estas partes de la novela como «entremeses». Flaubert exclamó: «Il philosophise», y opinó que nada podía ser más ajeno a la economía de la narración. La mayoría de los críticos rusos de Tolstói, desde Botkin a Biriukov, han considerado los capítulos filosóficos de *Guerra y paz* como una intrusión –valiosa o carente de valor, según el caso– en la trama propia de la novela. Y no obstante, como dice Isaiah Berlin,

> aquí hay, ciertamente, una paradoja. El interés de Tolstói por la historia y el problema de la verdad histórica era apasionado, casi obsesivo, antes y durante la composición de *Guerra y paz*. Nadie que lea su diario y sus cartas, o *Guerra y paz* misma, puede dudar de que el autor, de todos modos, consideraba este problema como la médula de todo el asunto, la cuestión central en torno a la cual está construida la novela.

Indiscutiblemente, así es. Las pesadas y escuetas exposiciones de una teoría de la historia cansan a la mayoría de lectores o les parecen superfluas; para Tolstói (al menos cuando estaba escribiendo *Guerra y paz*) eran el eje de la novela. Además, como he dicho antes, el problema de la historia es sólo una de las cuestiones filosóficas planteadas en la obra. De importancia semejante son la búsqueda de la «vida buena» –dramatizada en las sagas de Pierre y de Nicolás Rostov–, el acopio de material para una filosofía del matrimonio, el plan de reforma agraria, la meditación de Tolstói durante toda su vida sobre la naturaleza del Estado.

¿Por qué, pues, la intrusión de doctrinas metafísicas en los ritmos literarios y los consiguientes defectos en la realización –como los que aparecen en los tres fragmentos que comentamos– no constituyen una más drástica barrera al éxito de la novela en su conjunto? La respuesta está en las dimensiones de aquélla y en la relación de sus partes con la estructura completa. *Guerra y paz* es de tan vasta concepción, genera un ímpetu y un movimiento hacia delante tan fuertes que los puntos débiles quedan sumergidos en el esplendor general; el lector puede saltarse largos fragmentos –tales como los ensayos sobre historiografía y táctica– sin sentir que haya perdido el hilo central. Tolstói hubiera considerado esta selección como una afrenta a su propósito más todavía que a su arte. Gran parte de su posterior encono contra sus novelas, el estado mental que le indujo a calificar *Guerra y paz* y *Ana Karénina* como ejemplos representativos del «arte malo», refleja su reconocimiento de que habían sido escritas en un tono y eran leídas en otro; en parte habían sido concebidas en una fría duda angustiosa y una obsesionante turbación ante la estupidez y la inhumanidad de los afanes mundanos, pero eran tomadas como imágenes de un pretérito dorado o como afirmaciones de la bondad de la vida. En esta divergencia, es muy posible que Tolstói se equivocara, que fuese más ciego que sus críticos. Como dijo Stephen Crane en febrero de 1896:

> El objetivo de Tolstói es, supongo –creo–, hacerse bueno. Tarea incomparablemente quijotesca para emprenderla cualquier hombre. No tendrá éxito; pero lo logrará más de

lo que él mismo intuye, y así es que cuando llegue al punto más cercano al éxito estará proporcionalmente ciego: tal es el precio de esta clase de grandeza[15].

Mucha de la perfección de *Ana Karénina* reside en el hecho de que la forma poética se resistió a las exigencias del propósito didáctico; así, hay entre ambos un equilibrio constante y una armoniosa tensión. En la doble trama, la dualidad de la intención de Tolstói está expresada y a la vez organizada. El epígrafe paulino inicia y colorea la historia de Ana, pero no la domina enteramente; el trágico sino de Ana expresa valores y riquezas de sensibilidad que desafían el código moral que Tolstói generalmente sostenía y trataba de dramatizar. Es como si se hubiese invocado a dos deidades: un antiguo, patriarcal Dios de la venganza y un Dios que no establece nada sobre el trágico candor de un espíritu lacerado. O bien, para decirlo de otra manera: Tolstói se enamoró de su heroína y, a través de la liberalidad de su pasión, logró una rara libertad. Casi única entre los personajes tolstoianos, Ana parece desarrollarse en direcciones que se alejan del control y la presciencia del novelista. Thomas Mann estaba en lo cierto al afirmar que el impulso que dirige *Ana Karénina* es moralista; Tolstói fraguó una acusación contra una sociedad que se apropiaba una venganza reservada a Dios; mas, por esta vez, la posición moral de Tolstói era ambivalente; su condena del adulterio se acercaba al juicio social corriente. Como los otros espectadores de la ópera –por mundanos y crueles que puedan parecer–, Tolstói no podía evitar la indignación por la conducta de Ana, por sus devaneos que insinuaban un código moral más libre. Y en su misma confusión –en la carencia de un caso perfectamente delimitado como el que se cuenta en *Resurrección*– surgió la oportunidad para la libertad narrativa y para el predominio del poeta. En *Ana Karénina,* Tolstói sucumbió a su imaginación más que a su razón (la tentación siempre más peligrosa).

Pero si las partes de la novela que se referían directamente a

[15] *Stephen Crane's Love Letters to Nellie Crouse,* H. Cady y L. G. Wells (eds.), Syracuse University Press, 1954.

Ana se libraron del peso de la doctrina, fue también porque la historia de Levin y Kitty actuó de pararrayos sobre el que se descargó el afán didáctico. El equilibrio de la obra, por lo tanto, depende rigurosamente de su estructura de doble trama, sin la cual Tolstói no hubiera podido retratar a Ana con tanta generosidad y con la poética justicia del amor. Pero en muchos respectos *Ana Karénina* marca el fin del periodo durante el cual los impulsos contrarios del genio de Tolstói se mantenían en equilibrio creador. Como hemos visto, Tolstói tuvo dificultades para terminar el libro; el artista que había en él, el técnico de la narración, retrocedía ante el propagandista.

Después de *Ana Karénina*, la vena moralista y pedagógica de la inspiración de Tolstói, con sus consiguientes figuras retóricas, fue cada vez más dominante. Poco después de terminada esta novela, el autor se puso a trabajar en algunos de sus perentorios opúsculos sobre *paideia* y teoría religiosa. Cuando volvió otra vez al arte de la novela, su imaginación había adquirido el oscuro fervor de su filosofía. *La muerte de Iván Ilich* y *La sonata a Kreutzer* son obras maestras, pero obras maestras de un orden singular; su terrible intensidad no se deriva de la prevalencia de la visión imaginativa sino de su estrechez; poseen, como las figuras enanas de las pinturas de El Bosco, energías violentas comprimidas. *La muerte de Iván Ilich* es la contrapartida de las *Memorias del subsuelo*; en vez de descender a los lugares oscuros del alma, desciende, con angustiosa lentitud y precisión, a los lugares oscuros del cuerpo; es un poema –uno de los más horripilantes que se hayan concebido nunca– de la carne insurgente, de la manera en que la carnalidad, con sus dolores y corrupciones, penetra y disuelve la tenue disciplina de la razón. *La sonata a Kreutzer* es, técnicamente, menos perfecta porque los elementos de la moral articulada se han hecho demasiado masivos para estar perfectamente integrados en la estructura narrativa. El significado se nos impone con extraordinaria elocuencia, pero no se le ha dado una forma imaginativa completa.

El artista continuaba vivo en Tolstói muy cerca de la superficie; una lectura de *La cartuja de Parma*, en abril de 1887, despertó de nuevo en Tolstói el deseo de escribir una novela importante. En marzo de 1889 se refirió específicamente a la idea de componer

una narración «vasta y libre» a la manera de *Ana Karénina*; pero en lugar de esto se puso a escribir *El diablo* y *El padre Sergio*, dos de sus más sombrías parábolas contra la carne. Hasta 1895, dieciocho años después de haber terminado *Ana Karénina*, no volvió a la forma grande.

Es difícil pensar en *Resurrección* como una novela en el sentido ordinario. Los esbozos preliminares se remontan a 1889, pero Tolstói no podía reconciliarse con la idea de la narración, particularmente en gran escala. Solamente cuando vio en la obra una oportunidad para comunicar su planteamiento religioso y social en una forma accesible y persuasiva pudo dedicarse a la tarea de escribirla. Si no hubiese sido, finalmente, por las necesidades de los dujoboris (a quienes había cedido los derechos de *Resurrección*), quizá Tolstói no hubiera terminado nunca la obra, que refleja estos cambios de estado de ánimo y un concepto puritano del arte. Pero hay en ella páginas asombrosas y momentos en que Tolstói dio rienda suelta a sus invariables capacidades. La descripción del transporte de prisioneros hacia el este es tratada con una amplitud en el plan y con una fuerza que trascienden todo propósito programático. Cuando Tolstói abría los ojos ante escenas y acontecimientos reales, en vez de guardarlos adentro, fijos en la furia de su cólera, su mano se movía con incomparable maestría artística.

Esto no es un accidente. En una novela larga, hasta el Tolstói de los últimos años podía permitirse ciertas libertades. A través de las repetidas ejemplificaciones que una novela larga hace posibles, las abstracciones adquieren el color de la vida. Abundante carne rodea los huesos de la disquisición. En un cuento, por el contrario, falta tiempo y espacio; los elementos de la retórica no pueden integrarse en la narración. Por esto los motivos didácticos, la mitología de la conducta, son visibles y opresivos en los últimos cuentos de Tolstói. Por su misma longitud, *Guerra y paz*, *Ana Karénina* y *Resurrección* permiten a Tolstói acercarse al ideal de la unidad que perseguía con tan obstinada pasión. En el paisaje imaginario de estas tres novelas principales (como diría Marianne Moore) había lugar tanto para un erizo real como para la zorra de verdad.

Quizá encontramos aquí una ley más general de la forma literaria, una ley de la extensión necesaria. Cuando está en juego una

filosofía compleja, la estructura poética a través de la cual se expresa debe tener cierta longitud. Contrariamente a esto, las últimas obras de Strindberg sugieren que el drama no puede acordar sus formas rigurosamente contraídas a la exposición sistemática, a la «discusión exterior» de una posición metafísica. En el verdadero escenario –que distinguimos del teatro ideal de los diálogos platónicos– no hay tiempo ni espacio suficiente. Sólo en el poema largo o la novela larga puede concederse un papel independiente «al elemento del pensamiento».

Ha habido un solo estudioso y sucesor de Tolstói en quien el sentido de la forma épica y del concepto filosófico son tan pronunciados y están tan íntimamente unidos como en el mismo Tolstói. Thomas Mann fue el metafísico más refinado, el que de un modo más deliberado empleó los mitos; pero, en su confiado uso de la historia y de las formas masivas, el ejemplo de Tolstói fue decisivo. Ambos autores eran, para aplicar una antigua y vulnerable distinción, poetas de la mente razonadora tanto como del corazón consciente. En *Doktor Faustus,* Thomas Mann logró la síntesis de un mito de la historia, una filosofía del arte y una fábula imaginaria de rara solemnidad; en este libro la meditación surge totalmente de la circunstancia narrativa. Las transiciones de Tolstói del poema a la teoría, como hemos observado en ejemplos específicos, eran más trabajadas y más visibles para el ojo del lector. Pero Tolstói y Mann se hallan juntos en una tradición de arte filosófico; han reintegrado a nuestra percepción la comprensión de cómo se traducen a verdades poéticas las complejas estructuras de la metafísica, las mitologías formales que encarnan las creencias de los hombres sobre el cielo y la tierra.

V

El genio de Tolstói era el de un profeta y reformador religioso, pero no, como observó Berdiáiev, el de un teólogo en el sentido tradicional o técnico. Miraba con desprecio el ceremonial y los ritos litúrgicos de las Iglesias establecidas; las discusiones teológicas, con su estilo formal e históricamente consagrado, le parecían va-

nas sutilezas. En él, como en Rousseau y Nietzsche, la corriente iconoclasta tenía mucha fuerza; de ahí su permanente preocupación, como artista y como maestro en religión, por la naturaleza de la conducta social y por el establecimiento de un sencillo código racional para los asuntos del mundo. Tendía a considerar al cristianismo «no como una revelación divina ni como un fenómeno histórico, sino como una enseñanza que nos muestra el sentido de la vida». Según palabras recientes de un crítico, Tolstói produjo un evangelio «carente de irracionalidad, falto de visión metafísica y mística, desprovisto de metáforas y símbolos, mutilado de sus milagros y, a veces, también de sus parábolas»[16]. Por consiguiente, la manera tolstoiana de manejar el material religioso estaba libre de la presión de la iconografía que tanto predomina en el pensamiento ruso. Veía en las manifestaciones simbólicas y anagógicas de las ideas religiosas un oscurantismo deliberado, un intento por parte de los sacerdotes y los falsos maestros de ocultar a la gente común las simples e irrefutables verdades de la vida buena. En *La enseñanza cristiana*, Tolstói dijo que el amor está en todo hombre «como el vapor encerrado en una caldera: el vapor se expande, mueve los pistones y hace su trabajo». Éste es un curioso símil, tan pedestre y literal que podía haber aparecido en un sermón de *revival*; no podemos imaginarlo en boca de Dostoievski.

La metafísica y la teología de Dostoievski constituyen un tema formidable. Aunque sus novelas tuviesen menor grandeza de la que tienen, las leeríamos como obras capitales en la historia de las ideas. En torno a la teología radical de Dostoievski, comentándola o combatiéndola, ha crecido una literatura compleja y brillante por sí misma, que incluye obras de Vasili Rozánov, Léon Chestov, Vladímir Soloviov, Merezhkovski, Viacheslav Ivanov, Konstantín Leóntiev y Berdiáiev. Desde el punto de vista de la filosofía contemporánea, del existencialismo en particular, las obras de Dostoievski se cuentan entre los libros proféticos; el autor de *Los hermanos Karamázov* era, como dice Berdiáiev, «un gran pensador y un gran visionario, así como un gran artista, un dialéctico del ge-

[16] R. Poggioli, «A Portrait of Tolstoy as Alceste», *The Phoenix and the Spider*, Harvard 1957.

nio y el más grande metafísico de Rusia». La expresión merece un comentario: da un alto relieve a la imagen del artista como inventor e intérprete de mitos. Berdiáiev prosigue: «Dostoievski no puede ser comprendido –en realidad, es mejor dejar tranquilos sus libros– a menos que el lector esté preparado para sumergirse en un vasto y extraño universo de ideas».

Tocaré solamente algunos de sus rasgos más sobresalientes. Al contrario de Tolstói, la metafísica de Dostoievski logró su formulación acabada dentro de las mismas novelas. Los escritos expositivos y polémicos tienen interés histórico, pero es en las novelas donde la visión dostoievskiana del mundo se manifiesta más plena y coherente. Al leer *Crimen y castigo, El idiota, Los demonios* y, sobre todo, *Los hermanos Karamázov*, no podemos separar la interpretación filosófica de la forma literaria. El teólogo y el estudioso de la narrativa, el crítico y el historiador de la filosofía, se dan cita en el mismo lugar. A cada uno de ellos ofrece Dostoievski un rico dominio.

En el capítulo 3 de *Los demonios*, Kirílov dice al narrador:

> No sé lo que les pasará a los demás, pero entiendo que no puedo ser como todos. Todos piensan en una cosa y luego en otra. Yo toda la vida pienso en una sola cosa. Dios me ha atormentado durante toda mi vida.

Esas palabras son casi las mismas que empleaba Dostoievski hablando de sí mismo. Escribiendo a Máikov, en 1870, el novelista, al referirse a la obra en proyecto *Vida de un gran pecador*, confesó: «La idea fundamental que se desarrollará en toda ella es la que me ha atormentado, consciente e inconscientemente, durante mi vida entera: la cuestión de la existencia de Dios». Este tormento estaba en la médula del genio de Dostoievski; sus instintos seculares –la fuerza del narrador, el sentido innato del drama, su fascinación por la política– estaban profundamente condicionados por la formación religiosa de su espíritu y por la cualidad esencialmente religiosa de su imaginación. De pocas vidas puede decirse con mayor seguridad que estuvieron obsesionadas por Dios o que la presencia de Dios invadía su persona con fuerza más tangible. En torno

a «la cuestión de la existencia de Dios», las novelas de Dostoievski elaboran su visión especial y su dialéctica, que surgen unas veces por afirmación, otras por negación. El problema de Dios era el estímulo constante de las teorías de la historia de Dostoievski, apocalípticas y ultranacionalistas; hacía un arte necesario sobre los valores morales más profundos; daba a las actividades del intelecto su eje y su tradición. Como dice Aliosha a Iván, en *Los hermanos Karamázov*:

> Sí, para los verdaderos rusos, las cuestiones de la existencia de Dios y de la inmortalidad, o, como tú dices, las mismas cuestiones vueltas al revés, están primero que todo, naturalmente.

A veces el novelista llegó todavía más allá; creía que la persona humana, como tal, deriva su única realidad de la existencia o ausencia de Dios: «Pues el hombre sólo existe si es una imagen o reflejo de Dios, existe sólo si Dios existe. Que Dios sea inexistente, que el hombre haga de sí mismo un dios y ya no sea un hombre, y la imagen que le es propia perecerá. La única solución al problema del hombre está en Cristo»[17].

El mundo dostoievskiano tiene su arquitectura característica: el plano de la experiencia humana está situado entre el cielo y el infierno, entre Cristo y el Anticristo. Los agentes de la condenación y de la gracia asaltan nuestros espíritus, y los asaltos del amor son los que más consumen. Según Dostoievski, la salvación del hombre depende de su vulnerabilidad, de su exposición a los sufrimientos y las crisis de conciencia que le obligan a enfrentarse irremediablemente al dilema de Dios. Para hacerlos más accesibles a la emboscada, el novelista despojó a sus personajes de trabas protectoras; cuando la sombra de Dios aparece en sus caminos, la terrible intensidad del reto no es amortiguada ni por la rutina de la vida social ni por la implicación temporal. Los personajes dostoievskianos tienen poco más que hacer que ser ellos mismos hasta el grado máximo; raramente los observamos durmiendo o a la mesa

[17] N. A. Berdiáiev, *op. cit.*

(cuando Verjovenski devora su filete crudo, la singularidad de la acción nos impresiona tanto como la simbólica brutalidad de sus modales). Como los personajes del drama trágico, las *dramatis personae* de Dostoievski se mueven en la desnudez de un Juicio Final. O bien, como dice Guardini: el paisaje dostoievskiano está limitado por todas partes por una estrecha orilla «al otro lado de la cual está Dios»[18].

Las novelas de Dostoievski presentan grados sucesivos de una búsqueda de la existencia de Dios; en ellas se elabora una profunda y radical filosofía de la acción humana. Los héroes de Dostoievski están embriagados de ideas y se consumen en el fuego del lenguaje. Esto no quiere decir que sean tipos alegóricos o personificaciones; nadie, con excepción de Shakespeare, ha representado más plenamente los complejos impulsos vitales. Quiere decir, simplemente, que los personajes como Raskólnikov, Mishkin, Kiríllov, Versílov e Iván Karamázov se alimentan de pensamientos como otros seres humanos se alimentan de amor o de odio. Allí donde los otros hombres queman oxígeno, ellos queman ideas. Por esto las alucinaciones representan un papel tan amplio en la narrativa de Dostoievski: las alucinaciones son el estado en que se exterioriza el torrente del pensamiento a través del organismo humano y los diálogos entre el yo y el alma.

¿Cuál fue la materia prima de ideología y doctrina religiosa de la que Dostoievski extrajo su visión particular? ¿En qué términos se planteó él esta «cuestión de la existencia de Dios»?

En términos algo menos excéntricos y peculiares de los que puede suponer un lector occidental. Mucho de lo que a los no rusos ha parecido más personal y autónomo en la mitología dostoievskiana era, en realidad, característico del tiempo y el lugar en que fue expresado. El contexto es completamente nacional y detrás de las grandes iluminaciones de Dostoievski hay una larga tradición de pensamiento ortodoxo y mesiánico cuya mayor parte se remonta al siglo XV. Con demasiada frecuencia se ha visto a Dostoievski como uno del pequeño grupo de visionarios aislados como Blake, Kierkegaard y Nietzsche. Pero ésta es sólo una opinión.

[18] R. Guardini, *op. cit.*

La escena dostoievskiana es abundantemente histórica; hay elementos importantes de su visión del mundo que se derivan de san Isaac el Sirio, cuyas obras están a la cabecera de la cama de Smerdiakov durante su última entrevista con Iván Karamázov. El concepto que tiene Tiutchev de Cristo y de la misión cristiana del pueblo ruso pasó casi inalterado a través del crisol dostoievskiano. Sin el poema *Vlas*, de Nekrásov, Dostoievski acaso no hubiera acertado con tan franca delicadeza en su imagen de los «mansos», los pordioseros vagabundos de inteligencia agostada y espíritu santificado que andan por la tierra susurrando los secretos de Dios. Si Bakunin no hubiese declarado: «Dios existe, y el hombre es un esclavo; si el hombre es libre, Dios no existe», la dialéctica de Kirílov en *Los demonios* quizá hubiera sido menos cortante. Siempre que investigamos los temas principales de la metafísica dostoievskiana, se manifiestan la variedad y la condición explícita de sus orígenes: la acusación contra Dios pronunciada por Iván Karamázov profundiza y mejora una página de Belinski; *Rusia y Europa* de Danilevski inspiró las creencias del novelista en el papel mesiánico y teocrático del zar y le sugirió el significado espiritual de la reconquistada Bizancio; un ensayo de Strájov le proporcionó la idea aterradora de que la experiencia puede ser cíclica y siempre recurrente. Con esto no queremos poner en duda la originalidad del genio de Dostoievski, sino afirmar que para toda lectura seria de sus novelas es indispensable tener algún conocimiento de los antecedentes ortodoxos y nacionales.

En el mundo dostoievskiano la imagen de Cristo es el centro de gravedad. Mientras que Tolstói citaba con aprobación la advertencia de Coleridge contra los que aman «el cristianismo más que la verdad», Dostoievski afirmaba en nombre propio y por boca de sus personajes que, en caso de contradicción, Cristo era para él infinitamente más precioso que la verdad o la razón. Su imaginación se entregaba a tan apasionado análisis de la figura del Hijo de Dios, que es posible leer una parte importante de la narrativa dostoievskiana como una glosa del Nuevo Testamento. El concepto de Cristo que tenía Dostoievski se origina en la sentencia agustina: *Per hominem Christum tendis ad Deum Christum.* Pero, como la mayoría de artistas, era por instinto nestoriano. Simpati-

zaba con aquella poderosa herejía del siglo V que distinguía lo humano del divino Salvador. Era Cristo el hombre al que trataba de representar y glorificar. A diferencia de Tolstói, Dostoievski estaba ardientemente persuadido de la divinidad de Cristo, pero esta divinidad movía a su alma y atraía a su inteligencia con extremada fuerza a través de su aspecto humano.

En esto la técnica del novelista para tratar el viejo problema de cómo la bondad puede representarse y, no obstante, mostrarse en su pureza, coincidía con la fe del creyente. Los esfuerzos de Dostoievski para incorporar algo del acento o el fulgor de Cristo a sus retratos de la persona humana son muy interesantes: se trata de ejercicios de delimitación que demuestran que las posibilidades del arte son finitas. De modo similar nos instruye la ceguera de Dante en el clímax de la visión. Dostoievski, al imaginar físicamente a Cristo, fue influido por *El descendimiento de la cruz* de Holbein, que el novelista había visto en Basilea y que le había conmovido profundamente. Una reproducción de ese cuadro está colgada en la casa de Rogozhin:

> Sé que la Iglesia cristiana dejó sentado, incluso ya en su época primitiva, que el sufrimiento de Cristo no era simbólico sino real y que Su cuerpo en la Cruz, por lo tanto, estuvo entera y completamente sujeto a las leyes de la naturaleza. En el cuadro el rostro está terriblemente desfigurado por los golpes, hinchado, cubierto de horribles, hinchadas, sangrientas magulladuras, los ojos abiertos y bizcos: muy abiertos, sus grandes globos blancos brillan con una especie de luz sepulcral, vidriosa.

Para Dostoievski, esta presentación de la figura del Mesías era algo más que un acto de realismo. Veía la pintura como un icono en el sentido medieval de la palabra, como una «forma real» de lo que había existido verdaderamente. Planteó con reveladora urgencia el problema de si Cristo había sido en verdad el hijo de Dios además de un hombre, y de si podía haber alguna redención para un mundo en el que un ser como Él había sido torturado hasta la muerte. Si Dostoievski contestó afirmativamente a ambas pre-

guntas, fue sólo después de una larga evolución del espíritu y de una lacerante exposición a toda clase de incredulidad. Al final de su vida, encontramos al novelista confesando que había llegado a Dios a través del «fuego infernal de la duda». Dostoievski realizó varios estudios y esbozos importantes del retrato de Jesús: el príncipe Mishkin, Makar Ivánovich en *El adolescente*, Aliosha Karamázov. El único retrato completo es el Cristo revivido en la Leyenda del Gran Inquisidor, donde Su belleza y Su inefable gracia son sutilmente evocadas, pero no habla. El silencio no es, como afirmó perversamente D. H. Lawrence, un signo de aquiescencia; es una parábola de la humildad del artista y una de las más verdaderas y profundas percepciones que se nos hayan dado de las inevitables derrotas del lenguaje.

La concepción de Cristo que está insinuada en la figura de Mishkin tiene sus raíces en el folklore ruso y en la hagiografía de la Iglesia oriental. Como observa Dostoievski en el *Diario de un escritor*:

> Se transmite de generación en generación y se ha fundido en el corazón del pueblo. Quizás es Cristo el único amor del pueblo ruso, y éste le ama a su manera, hasta el límite del sufrimiento.

La imagen del errabundo y perseguido Hijo del Hombre es la del que podemos tomar por idiota, la del príncipe oculto reconocido por los niños, la de los santos mendigos y los epilépticos. Dostoievski le vio en Siberia, en la casa muerta, y creyó, contra el dogma romano, que Él pondría fin al tiempo y revocaría así la eternidad de la condenación. Y lo haría no como Cristo *Pantokrator*, el Señor del Apocalipsis que todo lo consume, sino con la inextinguible caridad del que es insultado y vejado.

El príncipe Mishkin, como dijimos antes, es una figura compuesta que contiene elementos tomados de Cervantes, Pushkin y Dickens. Su mansedumbre, su sabiduría ultraterrena, su corazón inmaculado –todo lo cual son rasgos del Cristo implícito–, se expresan en el curso de la acción. Pero hay en él demasiada poca substancia mortal. La imagen que conservamos de *El idiota* es pálida, con aquella palidez algo enfermiza que encontramos en las fi-

guras de Jesús pintadas por los artistas de la escuela romántica alemana. Aliosha Karamázov es una invención más plausible. Dostoievski observó en el prefacio de la novela que Aliosha le había planteado dificultades técnicas; incluso después de haber terminado el libro dudaba de si había logrado la adecuada aleación de pureza e inteligencia, de gracia angélica y pasión humana. Si se considera a Aliosha como una alegoría de Cristo, las dudas de Dostoievski son justificadas, pues Aliosha representa ese papel con no menos imperfección que Mishkin, aunque por contrarias razones; hay demasiada sangre en él, demasiada sangre de Karamázov, pero es, sin embargo, un raro y convincente ejemplo de cómo la bondad puede hacerse dramática. Aliosha realiza el mandamiento de Cristo: «Deja que los muertos entierren a sus muertos; pero tú ve y predica el Reino de Dios». Al hacer esto, desciende más y más profundamente en la condición de la humanidad, pero Dostoievski nos convence (al menos en aquellos fragmentos de la proyectada saga que fueron verdaderamente completados) de que el enigmático resplandor de la gracia continuará rodeando a su persona. En él «por una vez la conducta, durante el momento de una vida, encarnará totalmente su inspiración»[19].

Pero con todo y la fineza de su concepción, o quizá a causa de ella, tanto el príncipe Mishkin como Aliosha Karamázov encarnan representaciones de Cristo esencialmente canónicas y tradicionales. Creo que en la creación de Stavrogin hay revelaciones más sutiles, más radicales y más aterradoras; la figura de Stavrogin se alza en el corazón de las tinieblas del mundo dostoievskiano. Pero todos los caminos conducen a él, pues aquí también están más estrechamente unidas la sensibilidad del poeta y la revolucionaria y apocalíptica argumentación del «metafísico más grande de Rusia». Stavrogin sintetiza las investigaciones decisivas de Dostoievski en la técnica de la novela y en la creación del mito. Pero antes de poder estudiarlo, es esencial tener una visión sumaria de la dialéctica que le rodea.

La teología de Dostoievski y su teoría del hombre se fundaban

[19] R. P. Blackmur, «Between the Numen and the Moha», *The Lion and the Honeycomb, op. cit.*

en el axioma de la libertad total. El hombre es libre –total y terriblemente libre– para percibir el bien y el mal, para elegir entre ellos y para poner en práctica su elección. Tres fuerzas exteriores –la trinidad del Anticristo, que se ofreció a Jesús en la triple tentación– tratan de relevar al hombre de su libertad: los milagros, las Iglesias establecidas (en particular la católica romana) y el estado. Si ocurrieran los milagros en algún otro sentido que en el psicológico, privado e interno, si Cristo hubiese descendido de la cruz o si el cuerpo de Zósima hubiese exhalado deliciosos perfumes, la aceptación de Dios por parte del hombre ya no sería libre; estaría forzada por la mera evidencia, como la obediencia de los esclavos está forzada por el poder material. Las Iglesias privan al hombre de su libertad esencial al interponer entre Dios y el alma individual angustiada la absolución y los misterios del ritual; las funciones del sacerdote disminuyen la nobleza y la soledad del fiel atormentado por Dios. El catolicismo romano y el Estado político, cuando actúan en lo que Dostoievski consideró un concierto natural, amenazan hacer imposible la salvación humana con su promesa de un milenio terrenal. El programa expuesto por Shigálov en *Los demonios* –la sociedad perfecta dirigida por unos pocos solitarios para la beatitud material de millones privados de alma– es monstruoso, no porque destruye los derechos legales y civiles (que a Dostoievski le importaban muy poco), sino porque transforma a los hombres en animales satisfechos; llenándoles el vientre, ahoga sus almas.

Con oscura intuición, Dostoievski percibió que hay afinidades entre la necesidad material y la fe religiosa. De ahí la polémica de toda su vida contra el «palacio de cristal» del socialismo, contra Rousseau, Babeuf, Cabet, Saint-Simon, Fourier, Proudhon y todos los positivistas que creen en la realidad de la reforma secular y que predican la justicia a expensas del amor. De ahí su odio contra Claude Bernard, cuya fisiología racional parecía inmiscuirse en la recóndita y demoniaca autonomía del espíritu. Dostoievski detestaba la creencia de Tolstói y de todos los radicales sociales en que se puede persuadir a los hombres por medio de la razón y la cultura utilitaria de amarse unos a otros; esta noción le parecía fraudulenta en el terreno psicológico. En diciembre de 1876 afirmó en el *Diario de un escritor* que «el amor del género humano es inima-

ginable, ininteligible y *completamente imposible si no va acompañado de la fe en la inmortalidad del alma del hombre*... Incluso afirmo y me atrevo a decir que el amor de la humanidad *en general, como idea*, es una de las ideas más incomprensibles para la mente humana». Y en una meditación sobre Cristo, escrita el 16 de abril de 1864, junto al cadáver de su primera esposa, Dostoievski dijo que «amar a todo como a ti mismo es imposible en la tierra, porque contradice la ley del desarrollo de la personalidad».

Esta ley no es inmutable. Hay apocalipsis privados, momentos de iluminación en que el alma humana es herida y santificada. En esos momentos, que pueden ser del tenor y con los síntomas exteriores de la epilepsia, un criminal como Raskólnikov es abrumado por el amor universal, dominado por la gracia. Aliosha se libera de la angustia de la duda y cae al suelo adorando a todos los hombres y a toda la naturaleza sensible. Estos relámpagos de revelación son los únicos milagros auténticos. Dostoievski tituló su relato de la experiencia de Aliosha «Caná de Galilea» –el agua se convierte en vino o, parafraseando la plegaria de Platón Karatáev en *Guerra y paz*, nos acostamos como una piedra y despertamos como pan blando. Solamente si el hombre es libre, solamente si ni las maravillas exteriores, ni los dogmas de la Iglesia, ni las realizaciones materiales del estado utópico le han escudado contra los asaltos de Dios, pueden ocurrir esas epifanías. La libertad del hombre es su vulnerabilidad a Dios; todo lo que le despoje de ella condena su alma al cautiverio de la ceguera.

De esta dialéctica, con su precisión psicológica y su poesía feroz, surge la teoría dostoievskiana del mal. Sin el mal no habría posibilidad de elección libre ni del tormento que impulsa al hombre al reconocimiento de Dios. Berdiáiev, que en este punto intuyó con gran agudeza las intenciones de Dostoievski, expresa la paradoja esencial:

> La existencia del mal es una prueba de la existencia de Dios. Si el mundo consistiera total y únicamente en la bondad y la justicia, no habría necesidad de Dios, pues el mundo mismo sería dios. Dios es, porque el mal es. Y esto significa que Dios es porque la libertad es.

Si la libertad de elegir a Dios ha de tener algún sentido, la libertad de rechazarle debe existir con igual realidad. Solamente con la oportunidad de cometer el mal y experimentarlo puede el hombre lograr una comprensión madura de su propia libertad. La suprema libertad del acto criminal arroja una luz violenta pero verdadera sobre la bifurcación de los caminos, uno de los cuales conduce a la resurrección del alma, el otro al suicidio moral y espiritual. La peregrinación hacia Dios sólo puede tener real sentido si los hombres pueden escoger el camino de las tinieblas. Como demuestra Kirílov inexorablemente, los que están poseídos por la libertad pero no pueden aceptar la existencia de Dios acaban autodestruyéndose; para ellos el mundo es un caótico absurdo, una farsa cruel en que la inhumanidad lo devasta todo. Sólo aquellos que pueden aceptar, en lo más profundo de su ser, la paradoja de la total libertad y la omnipotencia de Cristo y de Dios serán capaces de vivir con el conocimiento del mal. Hay algo que temerán más que la tortura y las monstruosas injusticias de los asuntos humanos, y es la indiferencia de Dios. Su alejamiento definitivo de un mundo que los Shigálov o los Tolstói han hecho materialmente perfecto y en el que los hombres miran hacia la tierra con ojos de animales satisfechos.

Como el protagonista de una comedia moral, el hombre dostoievskiano está situado entre los auxilios de la gracia y las subversiones del mal. Los poderes demoniacos ocupan un lugar eminente en la cosmología dostoievskiana, pero no se ve con entera claridad cómo concibió él su naturaleza. Hasta donde se puede asegurar, no creía en el espiritismo en el sentido usual; algunos médium trataron de convencerle de que la comunicación con los muertos era posible, pero él los llamó charlatanes; su imagen de la realidad psíquica era más sutil, su múltiple visión del alma concebía la probabilidad de una fragmentación ocasional. En términos tomistas, los «espíritus» podían ser manifestaciones del espíritu humano cuando éste obra como energía pura, impidiendo el gobierno coherente de la razón o la fe a fin de agudizar el diálogo entre los diferentes estratos de la conciencia. Nombrar este fenómeno como esquizofrénico o preternatural es, hasta ahora, cuestión de terminología más que de total conocimiento. Lo que

cuenta es la intensidad y calidad de la experiencia, el impacto modelador de la aparición sobre nuestra comprensión. Como Henry James en sus cuentos de fantasmas, Dostoievski rodeaba a sus personajes con una zona de energías ocultas; ciertas fuerzas son atraídas hacia ellos y se vuelven luminosas en su proximidad, y ciertas energías correspondientes estallan desde dentro y toman forma palpable. En los aterradores estudios de lo antinatural, como los coloquios de Iván Karamázov con el Diablo, vemos un perfecto enlace entre las técnicas del gótico y el mito dostoievskiano del alma inestable.

Consiguientemente, Dostoievski no trazó ninguna barrera clara entre el mundo de la percepción sensorial ordinaria y los otros mundos potenciales. Como dijo Merezhkovski:

> Para Tolstói sólo existe el eterno antagonismo de la vida y la muerte; para Dostoievski sólo la unidad eterna de ambas. El primero mira a la muerte desde dentro de la casa de la vida con ojos de este mundo; el último, con ojos del mundo de los espíritus, mira a la vida desde un lugar que a los vivientes les parece la muerte[20].

Para Dostoievski la pluralidad de mundos era una verdad manifiesta. Con frecuencia veía la realidad empírica como insustancial y fantástica; las grandes ciudades son un artero espejismo; las noches blancas de San Petersburgo son la prueba de la luz espectral que rodea las cosas materiales; lo que los positivistas tienen por hechos sólidos o leyes de la naturaleza son, simplemente, delgadas telarañas de suposiciones tejidas sobre un abismo de irrealidad. En este respecto, la cosmología de Dostoievski era medieval y shakespeariana. Pero mientras sus sucesores, como Kafka, vieron en la brujería y lo fantasmal de las cosas un síntoma de condenación psicológica, Dostoievski percibía en lo demoniaco una señal de la proximidad especial del hombre a Dios.

A pesar de su envoltorio carnal y de su cruda inmersión en la vida temporal, el espíritu del hombre conserva su vulnerabilidad a

[20] D. S. Merezhkovski, *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski, op. cit.*

la gracia o a la perdición. El desamparado, el inválido y el epiléptico tienen ventajas importantes: a través de su desnudez material y de sus percepciones sufren una claridad de percepción que empaña la oscurecedora armadura de la sensualidad y de la salud normal. Mishkin y Kirílov son epilépticos; su planteamiento del problema de Dios tiene una inmediatez privilegiada. Pero todo hombre está rodeado de reclamos demoniacos y de tentaciones. Todos estamos invitados a cenar en Caná de Galilea.

Como el epiléptico, el criminal y el ateo representan un papel primordial en la teodicea dostoievskiana. Están situados en los límites más extremos de la libertad; el siguiente paso los ha de llevar a Dios o al abismo infernal. Han renunciado al premio del contemporizador ideado por Pascal. Éste propuso que los hombres vivan piadosamente tanto si creen como si no creen en Dios; si Dios existe, su piedad será eternamente recompensada; si no, su vida habrá sido no obstante decorosa y racional. Los héroes de Dostoievski se rebelan contra semejante ambigüedad; para ellos la existencia o no existencia de Dios es lo que da sentido a la vida. Hay que encontrar a Dios o debe demostrarse sin lugar a dudas que Él se ha retirado de la creación, dejando a los seres humanos, como sugiere Versílov en *El adolescente*, con la aterradora libertad de los abandonados. La búsqueda de Dios puede muy bien llevar a través de los reinos de la noche y la abominación, idea reflejada en las leyendas y el simbolismo de la Iglesia cristiana. Los ladrones y las rameras ocupan un lugar consagrado hasta en la tradición latina; en la visión ortodoxa, su lugar está muy cerca del centro. Los teólogos eslavos se deleitan con la paradoja del amor preeminente de Cristo por aquellos que acuden a él desde el límite de la condenación. A esta doctrina añadió Dostoievski su experiencia personal de sumisión y redención. Cuando los mayores se inclinan ante Stavrogin y Dimitri Karamázov, rinden homenaje profético a la condición sagrada del mal, a las tentaciones infernales tan destructoras que en ellas la fuerza de la desobediencia a Dios y la inmensidad de Su perdón están doblemente manifestadas.

Pero si la libertad del hombre proporciona el único acceso a Dios, también proporciona las condiciones de la tragedia. Siempre es posible la elección falsa, la negación de Dios. Un mundo en el

que el problema de la existencia de Dios ya no preocupase al alma humana sería, según Dostoievski, un mundo sin tragedia; podría ser una utopía social alcanzada a través de la fórmula de Shigalov del «despotismo ilimitado» y en él podría lograrse la «vida buena» material, pero en el teatro del Gran Inquisidor no podría haber ningún drama trágico. «Tan pronto como el hombre ha vencido a la naturaleza –anunció Lunacharski, primer comisario de educación soviético– la religión resulta superflua; luego el sentido de lo trágico desaparecerá de nuestras vidas.» Todo el mundo, con excepción de un puñado de locos incurables, sabría y se alegraría con la certeza de que dos y dos son cuatro, que Claude Bernard llegó al centro del sistema vascular y que el conde Tolstói construía escuelas modelo en sus tierras. Los primeros entre los locos serían Dostoievski y sus principales personajes; se hallan en radical antagonismo con las utopías terrenales, con todos los modelos de reforma secular que arrullan al alma humana en un sueño de comodidad y de saciedad material, borrando así de ella el sentido trágico de la vida. Según frase de Comte, Tolstói era un «servidor de la humanidad». Dostoievski desconfiaba amargamente del credo humanitario y prefirió quedarse con los angustiados, enfermos y a veces criminalmente trastornados «servidores de Dios». Entre esas dos servidumbres puede haber grandes odios.

VI

En las novelas de Dostoievski, el pensamiento religioso y la experiencia religiosa son presentados fundamentalmente de dos modos: uno esencialmente explícito y ortodoxo, otro encubierto y herético. Dentro del modo explícito yo incluiría las abundantes citas de las Sagradas Escrituras, la dialéctica y terminología teológicas, los elementos de la trama basados en la vida de la Iglesia real, los motivos litúrgicos y las innumerables alusiones a los términos bíblicos que dan a la escena dostoievskiana su iconografía específica. Sus novelas están materialmente plagadas de temas religiosos que a menudo se comunican de forma bastante primitiva. Dostoievski dio a sus personajes nombres alegóricos que los caracteri-

zan. Raskólnikov, «el hereje», el cismático; Shátov, «el vacilante»; Stavrogin, que lleva en su nombre la palabra griega que significa «cruz», Aglaia, «la ardiente». *Los hermanos Karamázov* está construida en torno a un simbolismo nominal gran parte del cual Dostoievski sacó del santoral de la iglesia ortodoxa. Aliosha significa a la vez «auxiliador» y «hombre de Dios»; Iván lleva el nombre del cuarto Evangelista, porque él también se embriaga con el misterio del Verbo; en Dimitri oímos el eco de Démeter, la diosa de la tierra, y este eco nos remite al epígrafe de san Juan que lleva la novela: *nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet.* Fiódor Pávlovich oculta el nombre que significa «donde Dios», y si tratamos de dilucidar esta irónica y paradójica insinuación nos encontraremos exactamente en la frontera entre el empleo manifiesto que hace Dostoievski de los artificios simbólicos y su más íntima y antiortodoxa mitología. En el mismo nombre de «Karamázov» encontramos la palabra tártara que significa «negro».

Alegorías semejantes se hallan implícitas en los nombres de las heroínas dostoievskianas. La idea de *sophia*, de la sabiduría a través de la gracia, es un punto cardinal en la teología ortodoxa. Dostoievski asoció el término con el logro de la sabiduría por medio de la humildad y el sufrimiento. De ahí la Sofía (Sonia) Marmeládova de *Crimen y castigo*, la Sofía Ulitin que recorre el país vendiendo el Evangelio en *Los demonios*, la Sofía Dolgoruki de *El adolescente* y la santa madre de Aliosha, Sofía Karamázov. En el nombre de María Timoféevna, la lisiada de *Los demonios* y quizá la figura más claramente obsesionada por Dios en la creación dostoievskiana, hay toda una cristología. Los nombres son testimonio del lugar del hombre en el drama de la salvación, en lo que Nemiróvich-Dánchenko llamó, refiriéndose a su escenificación de *Los hermanos Karamázov* en 1911, en el Teatro del Arte de Moscú, el «espectáculo-misterio» de la novelística dostoievskiana.

El espectáculo y el misterio (en el sentido físico y en el técnico) habían sido presentados por primera vez a los hombres a través de las Sagradas Escrituras. Así, las citas o alusiones bíblicas fueron en Dostoievski lo que el fondo configurador del mito fue para los dramaturgos griegos. Las santas palabras, inagotablemente familiares

y, hasta tiempos recientes, incrustadas en el tejido mismo de la mente occidental y rusa, dan al texto dostoievskiano su tonalidad particular. Podría hacerse un estudio específico de las citas de los Evangelios y las epístolas paulinas en Dostoievski. Como observa Guardini, el novelista a veces era deliberadamente descuidado: hay, por ejemplo, confusiones intencionadas entre la designación del mal abstracto y las referencias personalizadas a Satán en alguna de las intercalaciones de los Evangelios en *Los hermanos Karamázov.* Pero en la mayoría de los casos Dostoievski citaba escrupulosamente y con un alto sentido del drama; no temía ajustar el pasaje bíblico a su narración como un maestro del mosaico podría colocar gemas entre sus piedras. Muchos ejemplos nos vienen a la mente; entre los mejores, los momentos de conversión y epifanía en *Crimen y castigo* y *Los demonios.*

Sonia lee a Raskólnikov el capítulo XI de san Juan:

> Temblaba con una verdadera fiebre física (...). Se acercaba al relato del milagro más grande y la invadía un sentimiento de triunfo inmenso. Su voz sonaba como una campana; el triunfo y la alegría le daban fuerza. Las líneas bailaban ante sus ojos, pero sabía de memoria lo que estaba leyendo. En el último versículo, «No podría este hombre que abrió los ojos al ciego...», bajando la voz reprodujo apasionadamente la duda, el reproche y la censura de los ciegos judíos descreídos que en otro momento caerían a Sus pies, como heridos por el rayo, sollozando y creyendo (...). «Y *él* –*él* también– es ciego y descreído, él también oirá, él también creerá, ¡sí, sí! En seguida, ahora», era lo que ella soñaba, y temblaba en feliz expectación.
>
> «Jesús, por tanto, profundamente conmovido otra vez en sí mismo, viene al sepulcro. Era una cueva y sobre ella había una piedra.
>
> »Jesús dijo: Quitad la piedra. Marta, hermana del muerto, le dice: Señor, hiede ya; porque hace cuatro días que está muerto.»
>
> Subrayó la palabra *cuatro.*

Las representaciones bíblicas y narrativas se corresponden exactamente. Los recuerdos y la fe presentes en la historia de Lázaro anuncian la salida de Raskólnikov de la tumba del espíritu. Sonia misma asocia la ceguera escéptica de los judíos con la del protagonista y en una ambigüedad profundamente conmovedora relaciona la imagen de Lázaro muerto con la de Lizaveta asesinada. La resurrección espiritual de Raskólnikov anuncia la resurrección final de los muertos. Los paralelismos están presentes en cada detalle. La voz de Sonia suena como las campanas de la iglesia que anualmente proclaman la resurrección de Cristo. La historia de Lázaro, además, es citada como prueba de la concepción dostoievskiana del milagro; sin aceptar su verdad histórica (lo cual, a fin de cuentas, iría contra su noción de la libertad humana), Dostoievski sugiere que el relato evangélico prefigura el auténtico y recurrente milagro que ocurre cada vez que un pecador vuelve a la vida de Dios.

Un similar entrelazamiento de motivos bíblicos y narrativos es el principio ordenador en la parte final de *Los demonios.* Cuando Stepán Trofímovich encuentra a la mujer de los Evangelios, hace treinta años que no ha leído el Nuevo Testamento y «a lo sumo había recordado algunos pasajes del mismo siete años antes, cuando leyó la *Vida de Jesús* de Renan». Pero ahora anda errabundo, sin hogar y enfermo, y los agentes de la gracia están esperándole en el camino. Sofía Matvéevna lee el Sermón de la Montaña. Luego, abriendo el libro al azar, empieza el famoso pasaje del Apocalipsis: «Y el ángel de la iglesia que está en Laodicea...». Éste culmina con las palabras: «Y no sabes que tú eres un desdichado, y miserable, y pobre, y ciego, y desnudo». «Esto también... ¡y esto está en su libro también!», exclama el viejo liberal. Cuando su muerte está más cerca, pide a Sofía que le lea el pasaje «sobre los cerdos». Es la parábola del capítulo VIII de san Lucas. En ella están totalmente concentradas las vastas energías y el alcance temático de *Los demonios.* Es epígrafe y epílogo. Con la claridad del delirio –condición señaladamente dostoievskiana–, Stepán Trofímovich interpreta las palabras del evangelista a la luz de la experiencia rusa. Los demonios entrarán en los cerdos:

> Somos nosotros, nosotros y aquéllos... y Petrusha y *les autres avec lui*... y seguramente yo el primero, y nos arrojaremos, locos y endemoniados, desde las rocas al mar y nos ahogaremos todos.

El presagio político y la propiedad dramática son de Dostoievski, pero el mito gobernante, la imagen modeladora, proviene del Nuevo Testamento.

Puede alegarse que Dostoievski infringía «las reglas del juego», que amplificaba y solemnizaba el impacto de sus novelas por medio del empleo de citas y términos bíblicos. Pero en realidad aumentaba los riesgos de un fracaso artístico. Una cita fuerte puede destruir un texto débil; para incorporar un pasaje de los Evangelios y darle pertinencia, un plan narrativo debe ser *per se* de gran nobleza y firmeza. La cita trae una estela de ecos y está revestida por anteriores interpretaciones y usos, los cuales oscurecerán o destruirán el efecto que se propone el novelista, a menos que ese efecto sea inherentemente espacioso y dinámico. Así, *Los demonios* pueden sostener el peso de su majestuoso epígrafe y, cuando las palabras de san Lucas son invocadas por segunda vez, han adquirido una resonancia especial por su uso en la novela.

Dostoievski no siempre cita directamente. A veces la narración, con su ritmo y tonalidad, apunta hacia una resolución bíblica o litúrgica, como cuando decimos que un acorde musical apunta hacia la dominante. En su importante estudio del novelista, A. L. Zander presenta varios ejemplos. El capítulo titulado «Caná deGalilea» y los términos en que se narra el éxtasis de Aliosha parecen concordar con la definición canónica de un milagro. De modo similar, la invocación de María Timoféevna a la «Madre de Dios, la húmeda tierra» lleva el eco del primer cántico del rito de preparación para la Sagrada Comunión en la liturgia ortodoxa de modo tan fiel que surge la pregunta de si las palabras de la inválida no están concebidas como una paráfrasis.

Los personajes como María, Makar Ivánovich en *El adolescente*, o el padre Zósima (quien en los primeros borradores de *Los hermanos Karamázov* era llamado Makari), hablan un lenguaje saturado de frases y alusiones bíblicas. Cuando tratamos de comprender

su significado, nos enfrentamos a un problema comparable al que nos plantea Milton o Bunyan. Este solo hecho distingue la concepción de la novela de Dostoievski de la de sus contemporáneos europeos. Dostoievski participaba íntimamente de una viva tradición religiosa y de sus hábitos de pensamiento y su retórica; confiaba en recursos anagógicos de una especie que había caído en desuso en la literatura occidental desde el siglo XVII, y al hacerlo magnificaba las posibilidades y los recursos del arte de la narración en prosa más allá de todo lo logrado anteriormente excepto por Melville. El arte de Dostoievski posee en grado sumo lo que Matthew Arnold llamó «alta seriedad». Toca áreas tradicionalmente reservadas a la poesía y, en particular, a la poesía de la emoción religiosa. No hay nada en la novela europea que le supere en la ferocidad de la observación ni en la compasión del tratamiento. No es posible imaginar con ninguna certeza qué pasaría con una página de *Madame Bovary* o de *Las alas de la paloma*, si se la expusiera a la luz quemante del lenguaje bíblico. En un sentido muy real, las citas de Dostoievski definen el alcance de su poder.

Esto no quiere decir, sin embargo, que su modo de tratar los temas religiosos fuese autónomo o de inspiración exclusivamente rusa. En esto, como en todo, son discernibles las influencias europeas. La figura de Zósima se deriva principalmente de la figura real de Tijon Zadonski, pero debe mucho al prior Leonardus de *Die Elixiere des Teufels* de E. T. A. Hoffmann y al padre Alexis de *Spiridion* de George Sand. La relación entre Zósima y Aliosha tiene como modelo el tratamiento que da George Sand a Alexis y Angel; Ambroise, monje ascético y fanático, es el prototipo inmediato del padre Ferapont. Sand planteó ideas que habían de tener importancia primordial en *Los hermanos Karamázov*. Alexis reconoce en la afirmación de la libertad humana una prueba de la existencia de Dios y equipara el suicidio a la rendición del alma, al vacío del ateísmo. Al final dice a Angel, exactamente como Zósima le dirá a Aliosha: «Ahora adiós, hijo mío, y prepárate para abandonar el monasterio y volver a entrar en el mundo». Pero mientras *Spiridion* ha quedado como una curiosidad, una pieza olvidada de la fantasía gótica, *Los hermanos Karamázov* se cuenta entre los grandes poemas de la fe.

Además de los pasajes de las Sagradas Escrituras y de los moti-

vos sacados de la vida eclesiástica, las novelas de Dostoievski incluyen incursiones de considerable profundidad y autoridad en la especulación teológica y ecuménica. Dostoievski puede haber sido un polemista menos violento que Tolstói, pero fue un artesano de la abstracción mucho más fino. En su interpretación de la *Poética* de Aristóteles, Humphry House glosó «el elemento del pensamiento» como significativo de «la casuística deliberada interna del individuo». En la narración dostoievskiana esa casuística es exteriorizada. La encontramos en las estremecedoras discusiones sobre la existencia de Dios en *Los demonios* o en las discusiones sobre la Iglesia y el Estado al principio de *Los hermanos Karamázov*. Pero la dialéctica nunca está separada del contexto dramático: cada uno de los Karamázov representa, en el curso de los acontecimientos, una de las posibles moralidades discutidas de una manera generalizada en la celda del padre Zósima.

Al añadir a las complicaciones de la acción, que Balzac dominó, y a las complicaciones del sentimiento, por las que tan apasionadamente se preocuparon Henry James y Proust, el mundo de las ideas –ideas vividas y explicadas en su rigor de exposición y compulsión–, Dostoievski amplió los límites de su medio de expresión, hizo de él un espejo adecuado a la totalidad del hombre y a la índole ideológica de la época. Quizás se objetará que esta ampliación ya había sido realizada por Stendhal, pero aunque éste extendió en efecto el arte de la novela para incluir todo el juego de la inteligencia argumentativa y filosófica, su interpretación de la mente era, comparada con la de Dostoievski, tímida y, principalmente, restringida a la razón.

Hasta ahora he tratado de las expresiones más clásicas y más francas de la religión de Dostoievski. El material contenido en la narración (nombres alegóricos, citas bíblicas, referencias a la liturgia) es explícito y tradicional. El contexto de la narración puede por sí mismo actuar como una especie de comentario y enriquecimiento. En virtud de un momento dramático una cita adquiere nuevas resonancias y en torno a ella pueden cristalizar nuevas conjeturas. Pero en los ejemplos que he dado la estructura del sentido y de la connotación históricamente establecida no se altera. Podemos glosar, con carácter ortodoxo, la imagen de Cristo que se

trasluce en el príncipe Mishkin. El material, como dice Coleridge refiriéndose a las obras de la fantasía, está hecho a partir de la ley de asociación.

Pero, si penetramos en el mundo de Dostoievski, llegaremos a una mitología secreta, idiosincrásica y revolucionaria, con sus propios registros lingüísticos, su iconografía propia y su propia recreación de valores y hechos. En este punto de vista las creencias históricas y los símbolos tradicionales han sido fundidos o totalmente transformados en algo radical y privado. Ivanov describe este cambio en una fórmula concisa: el arte de Dostoievski lleva «de lo real a lo más real». Las técnicas de la presentación se alteran de igual manera: en el ámbito de lo «más real» los recursos principales son la paradoja, la ironía dramática y una ambivalencia sombría, herética.

Los dos órdenes de realización no se aprecian en todos los puntos, Smerdiakov, en *Los hermanos Karamázov,* participa de ambos. En su forma exterior es asociado repetidamente a Judas (recibe una suma de dinero numéricamente simbólica, se ahorca después de su gran traición, etcétera). Pero como cuarto y «verdadero» hijo de Karamázov representa en el misterio del parricidio, en la fábula primaria, un papel que sólo puede comprenderse con referencias internas. Las condiciones de la acción simbólica, tales como la epilepsia, no tienen equivalencia fuera de la mitología específica y en parte oculta de Dostoievski. Aquí, como dice Coleridge de la imaginación poética, todo material ya existente es disuelto y refundido. En casos particulares, el paso de Dostoievski de «lo real a lo más real» es inequívoco; la lógica de la causalidad parece temporalmente suspendida y la acción cede a la lógica del mito. Pienso en la diferencia entre la discusión sobre la Iglesia y el Estado en la celda de Zósima y el súbito y misterioso homenaje del viejo a Dimitri; entre la humilde, romántica fe de Sonia en *Crimen y castigo* y la escatología de la gracia pura que se manifiesta en la santa e inválida novia de Stavrogin; entre el evangelio del amor de Makar Ivánovich y la secreta obra de la sensualidad en Aliosha Karamázov. La imagen de Cristo evocada en *El idiota* pertenece a «lo real»; el Señor del Segundo Advenimiento que vislumbramos a la luz incierta de *Los demonios* pertenece a «lo más real». Cuando Dos-

toievski ejemplifica este último realismo, procede un poco como Shakespeare en sus últimas obras; parece poseer una trágica revelación y, no obstante, una revelación que puede llevarnos más allá de la tragedia; concentra su propósito en torno a gestos y símbolos sacados del manantial de la mitología central; se deleita con la contradicción y juega, con irónica libertad, con el fatigoso convencionalismo de nuestros modos de pensar ordinarios.

Pero cuando intentamos seguir a Dostoievski hasta su significado profundo, nos damos cuenta, drásticamente, de las insuficiencias de la crítica. La misma riqueza del material simbólico ofrece tentaciones de las que debemos guardarnos. Según frase de Richards, «necesitamos aquí la mirada libre y la mano ligera». El personaje de María Timoféevna plantea problemas de investigación para el tacto crítico, que no siempre se han resuelto; su patronímico contiene una alusión al tema del albo cisne que predomina en el folklore de las sectas heréticas rusas; ella está lisiada, como lo está Liza en *Los hermanos Karamázov*, y es deficiente mental, en mayor grado que el príncipe Mishkin; misteriosamente, es a la vez madre, virgen y esposa; Lebiadkin la azota con un látigo de cosaco y, no obstante, ella está en lo cierto cuando declara que «él es mi lacayo». Vivió en un convento donde una anciana «que hacía penitencia por la profecía» (Dostoievski quiere que sepamos que la clarividencia es pecado) le confirmó que la Madre de Dios «es la Gran Madre, la húmeda tierra». María atesora esta certeza que la reviste de extraña majestad. El padre Bulgákov tal vez está en lo cierto al decir que esta asociación entre la Virgen y la Magna Mater del antiguo Oriente hace de la lisiada una figura precristiana. Pero María también encarna las consumadas reflexiones de Dostoievski sobre el Nuevo Testamento y parece prefigurar un catolicismo auténtico, posthistórico, en el que el culto a la tierra nutricia representará un papel esencial. Estas connotaciones teológicas tienen un propósito claro y deben ser tenidas en cuenta. Pero María Timoféevna, al mismo tiempo, está totalmente implicada en la iconografía específica de *Los demonios*. Cuando es interpretada a través de un simbolismo externo, se retrae hacia la contradicción y la oscuridad. Ivanov arguye que, a través de la lisiada, Dostoievski

trató de mostrar cómo el principio eternamente femenino del alma rusa tiene que sufrir la violencia y la opresión a manos de aquellos demonios que en el pueblo luchan contra Cristo por el dominio del principio masculino en la conciencia del pueblo. Quiso mostrar cómo esos demonios, en su ataque contra el alma rusa, también hieren a la misma Madre de Dios (como se ve en el episodio simbólico de la profanación del icono), aunque sus vilipendios no pueden llegar a las invisibles profundidades de aquélla (compárese el símbolo de la incólume vestidura plateada de la Virgen Inmaculada en la casa de la asesinada María Timoféevna).

El comentario es ingenioso y erudito, pero va de lo real a lo menos real. Los «significados» de María Timoféevna no pueden traducirse con exactitud a un previo conjunto místico o dialéctico; son inherentes a la totalidad coherente del poema. Y es la poesía, en el pleno sentido de la palabra, ante lo que nos hallamos.

Consideremos uno de los pasajes más enigmáticos y, no obstante, más luminosos de la novela. Trata de los sueños de maternidad de María, sus recuerdos de un secreto florecimiento de la conciencia, de una «anunciación»:

> –A veces recuerdo que era un niño, y a veces que era una niña. Y cuando hubo nacido, lo envolví en holán y encaje, y le puse cintas color de rosa, esparcí flores sobre él, lo preparé, recé. Me lo llevé sin bautizar a través del bosque, y yo estaba asustada, y por lo que más lloraba era por tener un hijo sin haber tenido nunca marido.
>
> –Tal vez lo tuviste –dijo, con cautela, Shátov.
>
> –Eres absurdo, Shátushka, con tus ideas. Puede que lo tuviera, pero ¿qué más da, si es lo mismo que si no lo hubiese tenido?
>
> »Aquí tienes un acertijo fácil, adivínalo –dijo, sonriendo.
>
> –¿Dónde llevaste a tu hijo?
>
> –Lo llevé al estanque –dijo ella, suspirando.
>
> Shátov me volvió a dar en el codo.

–Pero ¿y si nunca hubieses tenido un niño y todo esto fuese sólo delirio?

–Me haces una pregunta difícil, Shátushka –contestó pensativa, sin ninguna muestra de sorpresa por tal pregunta–. No puedo decirte nada respecto a esto. Acaso no lo tuve; creo que sólo se trata de tu curiosidad. No dejaré de llorar por él; de todas maneras, no puedo haberlo soñado... –y gruesas lágrimas brillaron en sus ojos.

Esto es pura poesía, parecida al febril delirio poético de Ofelia. Lo que María llama «un acertijo fácil» es, creo, el enigma esencial de *Los demonios*. No podemos descifrarlo a través de un glosario de símbolos y equivalencias exteriores a la novela. Los puntos de referencia señalan hacia dentro, a las acciones rituales de Stavrogin y la ambigüedad de su matrimonio con la lisiada. En el ensueño de María está la idea de una inmaculada concepción y la más antigua mitología de los espíritus de la tierra cubriendo al niño de flores y llevándolo a través del bosque en algún rito de purgación y sacrificio. Pero las lágrimas son reales, terriblemente reales; nos conducen de nuevo, desde el mundo de los sueños, a los penosos destinos de la trama.

El acertijo de María Timoféevna puede descubrirse únicamente por la novela misma y por sus formas poéticas. Pero ¿qué versión de *Los demonios* consideramos autorizada? ¿Debemos incluir el famoso capítulo titulado «La confesión de Stavrogin»? Hay razones de peso para no hacerlo. La obra se publicó repetidamente en vida de Dostoievski y bajo condiciones en las que las objeciones originales de Katkov (que había publicado el libro por entregas) ya no podían prevalecer; sin embargo, el novelista nunca incorporó al texto el capítulo IX. Además, buena parte del relato de Stavrogin fue transferido a los labios de Versílov en *El adolescente*. ¿Hubiera utilizado Dostoievski en una novela posterior un material que juzgaba parte de *Los demonios*? Finalmente, como ha señalado Komaróvich, el Stavrogin de «La confesión» y el Stavrogin de la novela tal como la conocemos son significativamente diferentes. El primero es el proyectado héroe de la *Vida de un gran pecador*, pueden encontrarse rastros de aquel gran proyecto en sus dos princi-

pales fragmentos, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*, pero en el proceso de la composición cada una de esas dos novelas desarrolla su propia dinámica. A través de este desarrollo, como puede rastrearse en los borradores y cuadernos de apuntes, el personaje de Stavrogin tomó forma.

Mucho se ha escrito sobre él. Como sugerí anteriormente, representa una variante dostoievskiana de los héroes satánicos del byronismo y del gótico. Pero es mucho más que eso. Es el ejemplo supremo de cómo la imaginación religiosa entra en el arte de la novela. Como sucede tan a menudo con Dostoievski, el personaje es presentado sobre un fondo de drama y en la escena de una particular pieza de teatro; Stavrogin se llamó en principio Príncipe Harry; Mishkin y Aliosha Karamázov llevan el título principesco (en varios borradores preliminares y en la novela misma). En la mitología dostoievskiana parecería tener connotaciones gnósticas y mesiánicas; pero, como se aclara por una alusión específica, Dostoievski se refiere aquí al Príncipe Hal de Shakespeare. Stavrogin se nos presenta como el turbio príncipe de Gales. Como su prototipo shakespeariano, ha estado frecuentando el bajo mundo del crimen y el libertinaje. En *Los demonios* estará rodeado de una corte burlesca de parásitos y rufianes. Como Hal, es un enigma para sus íntimos y para los observadores de fuera, quienes no saben si se hará «admirar más abriéndose paso a través de las sucias y feas neblinas de vapor que parecían asfixiarlo», o si permitirá para siempre «a las viles nubes ponzoñosas ocultar su belleza al mundo».

Hay belleza en Stavrogin, y una oscura majestad. Como dice Irving Howe en su ensayo sobre la política de Dostoievski: «Stavrogin es la fuente del caos que se derrama sobre los personajes; los posee pero él no es poseído»[21]. Hasta en sus primeras jugarretas hay una especie de sabiduría desesperada que evoca a otro príncipe shakespeariano. Un ciudadano fatuo afirma que no se le puede llevar por la nariz; Stavrogin toma el sentido literal de la frase y traduce el modismo a una pantomima grotesca. Hay algo de Ham-

[21] I. Howe: «Dostoevsky: The Politics of Salvation», *Politics and the Novel*, Nueva York 1957.

let en esto, de su interés por la naturaleza del lenguaje y de su ingenio ácido. La analogía es reforzada por varias especulaciones sobre si Stavrogin estaba o no en su «sano juicio» cuando realizaba sus extrañas y crueles travesuras. Es desterrado de la población y emprende un largo viaje, cuyo itinerario es significativo: visita Egipto, el lugar tradicional de los misterios gnósticos, y Jerusalén, la sede del cumplimiento mesiánico; va a Islandia, recordándonos que hay escatologías en las que el infierno es imaginado no como un mundo de fuego sino como una eternidad de hielo. Como el Príncipe de Dinamarca y Fausto (figura con la que Ivanov quiere identificarlo), Stavrogin pasa algún tiempo en una universidad alemana; mas profundos anhelos y furiosas esperanzas provocan su regreso.

Aparece de pronto, en aquella tremenda ocasión, en la casa de Varvara Petrovna, y la lisiada, a quien Dostoievski ha dotado de las claridades primarias de la falta de razón, pregunta: «¿Puedo... arrodillarme... ante ti, ahora?». Dulcemente, Stavrogin se lo niega. Pero hay en ello la sospecha de que la demanda es natural, de que hay algo en la persona de Stavrogin que justifica la sumisión y el gesto primordial de la adoración. Shátov, que es también uno de los auténticos portadores de la visión de Dostoievski, confirma el acto de María, diciendo a Stavrogin: «Le he esperado demasiado tiempo. He pensado en usted incesantemente». Pregunta: «¿No besaré sus pisadas cuando se haya ido?». Las actitudes de los otros personajes hacia el «príncipe Harry» son igualmente excesivas; cada uno tiene su propia imagen de Stavrogin y trata de invocar los poderes de éste en favor de algún anhelo privado o propósito de sacrificio. Pero como Zeus en el mito de Sémele, Stavrogin destruye a los que se acercan demasiado a él por pasión o rito. Piotr Verjovenski lo sabe; su culto es precavido y traicionero:

> ¿Por qué me mira? Le necesito; sin usted no soy nada. Sin usted soy una mosca, una idea embotellada; Colón sin América.

Cierto, pero Colón fue el descubridor, quizás hasta el autor del Nuevo Mundo. Piotr se siente intrigado hasta el último momento

sobre si no fue él quien «inventó» a Stavrogin. Le dice: «Es usted soberbio y hermoso como un dios». Pero este dios depende extrañamente del culto de los hombres, hasta cuando se arrodillan ante él por corrupción y codicia. ¿Es que las frenéticas actitudes de Verjovenski dirigen nuestros pensamientos hacia una paradoja a menudo expresada por el existencialismo moderno: «Dios necesita a los hombres» *(Dieu a besoin des hommes)*?

Muchos aspectos de Stavrogin desmienten la noción de la teofanía, la idea de que representa, de alguna manera trágica y secreta, el papel de Dios en la mitología final de Dostoievski. Lleva las marcas de un falso Mesías y se nos muestra a guisa de Anticristo. Cuando traza los locos planes para la insurrección y el establecimiento del reino milenario, Verjovenski observa que «hay skoptsi aquí en la población». Verjovenski mismo traza un paralelo entre el culto orgiástico de los skoptsi y la revelación de Stavrogin como el zarévich mesiánico. En un momento de angustiada inteligencia, María Timoféevna rechaza agriamente las pretensiones de Stavrogin a la auténtica realeza. Éste no es el «Santo Desposado» ni el «Halcón» del inminente apocalipsis, el hierático redentor de la iconografía bizantina. Es «un búho, un impostor, un tendero». Lo compara con Grishka Otrépiev, el monje que pretendía ser Dimitri, el hijo asesinado de Iván el Terrible. Y esta identificación de Stavrogin con el falso zar –que representa un papel tan importante en la poesía y el pensamiento religioso rusos– se insinúa en toda la extensión de *Los demonios*. En un tono de característica ambivalencia, mitad homenaje y mitad burla, Piotr saluda a Stavrogin como Iván el zarévich. Cuando nace el hijo de María, Shátov le da por nombre Iván, pues es hijo de Stavrogin y heredero secreto del reino. Además, Stavrogin, como el Anticristo, se parece peligrosamente al verdadero Mesías; en él la misma oscuridad arde con peculiar resplandor. «Eres parecido a él, muy parecido, quizás eres su pariente», dice la lisiada. Sólo ella, con la penetrante mirada de la locura, ve la desnudez de Stavrogin, que lleva una falsa máscara de luz, es un ave nocturna que pretende la elevada majestad del halcón. Al final Stavrogin se ahorca. Vladímir Soloviov, uno de los íntimos conocedores del pensamiento de Dostoievski, creía que esta acción final es una prueba concluyente de la verdadera naturaleza

de Stavrogin. Es Judas o Anticristo, y los demonios a sus órdenes forman legión. Encarna la esperanza de Dostoievski de un prematuro y demoniaco segundo advenimiento en el que los falsos salvadores aparecerán, procedentes del Este, para engañar los corazones de los hombres y sumir al mundo en el caos.

Esta interpretación se basa en pruebas sólidas, tanto de la novela como de los escritos filosóficos de Dostoievski. Pero deja demasiadas cosas sin explicar. El nombre de Stavrogin contiene no sólo la palabra rusa que significa «cuernos», sino también el vocablo que quiere decir cruz. ¿Habrá pronunciado Dostoievski, por boca de un falso Mesías, uno de los artículos cardinales de su credo personal: «antes con Cristo que con la verdad»? ¿Por qué será por lo que Stavrogin, en velada pero inequívoca semejanza con el Hijo del Hombre y en analogía con el Idiota, se deja abofetear e insultar en público? Sabemos que Dostoievski consideraba tal resignación como una de las pruebas de la santidad. Cuando consideramos las relaciones de Stavrogin con las mujeres, se nos presentan dilemas fundamentales y la necesidad de una comprensión total. Refiriéndose a la lisiada, Stavrogin dice a Shátov: «Nunca tuvo un hijo y no pudo tenerlo. María Timoféevna es virgen». Sin embargo, insiste en que ella es su esposa, y la muerte de María es lo que finalmente penetra su fría y desconsiderada reserva. Entre Stavrogin y María Timoféevna prevalece el doble sacramento del matrimonio y la castidad. «Aquí tienes un acertijo fácil, adivínalo», dice María. Quizá no lo hemos adivinado porque la solución es algo fantástica y blasfema. El motivo de la castidad se introduce de nuevo en el encuentro entre Stavrogin y Liza Nikoláevna. «Un completo fracaso –sugiere Verjovenski–. Apostaría cualquier cosa a que han estado sentados en la sala toda la noche, perdiendo un tiempo precioso en la discusión de algo sublime y elevado.» ¿Cómo asociaremos esta imagen con la del Anticristo, quien es tradicionalmente presentado como la encarnación de la lujuria voraz? A diferencia de Mishkin, Stavrogin no es impotente, pero el único caso en la novela en que su participación es claramente sexual tiene un carácter extraño y sagrado.

María Shátov da a luz al hijo de Stavrogin, y Shátov recibe al niño con extática humildad. Nos inclinamos a creer que las espe-

ranzas para el futuro que *Los demonios* nos permite abrigar se basan en aquel niño. Pero ¿por qué el nombre de María y el misterio de la paternidad putativa? La coincidencia es demasiado evidente y harto integrada para negarla. El nacimiento de Cristo está relacionado con el nacimiento del hijo de Stavrogin; y esta relación no es una parodia. El arrobamiento de Shátov y la súbita oleada de emoción que afecta a Kirílov se nos comunican como valores auténticos. Si Stavrogin fuese simplemente, o predominantemente, un falso Mesías, todos los prodigios y emociones que acompañan a esa natividad constituirían una sardónica farsa.

Las antinomias en el papel de Stavrogin son desconcertantes. Es un «traidor a los ojos de Cristo», afirma Ivanov, pero «también es desleal a Satán». Diríase que su plano de acción está, en el sentido más literal, más allá de la moral humana. Al imaginarlo, Dostoievski pudo haber sucumbido a una antigua y desesperada idea: si Dios es el creador del universo, es, por la misma característica de totalidad, el creador del mal; si su ser abarca toda la gracia, abarca también toda la inhumanidad. Stavrogin no encarna esta sombría mitología en todos los puntos de la novela, sino que sus acciones y su relación con la situación simbólica de María Timoféevna y María Shátov excluyen la idea de que represente un esquema de pura malignidad o un franco retrato del Príncipe de las Tinieblas. Parece haber momentos en la novela en que Stavrogin nos comunica una trágica percepción de la dualidad de Dios. Empleando el lenguaje de los alquimistas (apropiado a la lógica del mito y de la poesía), podemos leer en la figura de Stavrogin un tetragrámaton, una cifra oculta que expresa o nombra una revelación de los atributos de Dios. Los censores y críticos de Dostoievski se apresuraron a observar que su teodicea oficial –la metafísica de la libertad discutida por Aliosha Karamázov– no dio una respuesta adecuada al feroz recital de Iván Karamázov de los horrores y males del mundo. Yo me pregunto si la respuesta final de Dostoievski, lo «más real» de su significado, no podría encontrarse en Stavrogin, en la insinuación de que el mal y la violación de los valores humanos son inseparables de la universalidad de Dios.

Pocas figuras de la literatura nos llevan más cerca de los límites del entendimiento. Ninguna nos persuade con más fuerza de que

las consoladoras distinciones entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo monstruoso, son invención humana y de aplicación restringida. Stavrogin es una demostración de la creencia de Kierkegaard de que las categorías de la moral y de la religión pueden no ser idénticas, que pueden ser, en efecto, asombrosamente diferentes. Cuando se considera a Stavrogin, uno llega a maravillarse de la audacia de Dostoievski, tomando la palabra «audacia» para nombrar la constancia de la visión en un abismo de pensamiento o aquella facultad que movió a Dante para avanzar a través de las llamas del infierno que, como dice la leyenda, ennegrecieron su piel.

Los esfuerzos de audacia están registrados en los borradores. «Con referencia al príncipe –se confesaba Dostoievski– todas las cosas están en entredicho.» Vio desde el principio que Stavrogin plantearía el problema de la existencia de Dios «aun hasta el punto –como nos dice una frase fragmentaria– de echar abajo a Dios, de ocupar Su lugar». Lo que dijo Coleridge de Shakespeare es verdad de Dostoievski: poseía «aquella sublime facultad por la que una gran mente se convierte en aquello sobre lo que medita». Los cuadernos de apuntes para la novela prueban esta total absorción; en ellos podemos observar la evolución de Dostoievski, a partir de sus creencias originales, hacia nuevas ideas y súbitas revelaciones. Los borradores nos detallan la estructura esencial de *Los demonios*, la manera en que Stavrogin es el catalizador de la acción. Pone al descubierto la debilidad de la fe religiosa de Shátov y arrastra a Kirílov hasta el límite de la razón. Descubre al asesino en Fedka y despierta la histérica sensualidad de Liza. Es el eje de la vida de Verjovenski, aunque el nudo aquí es tan estrecho que no siempre podemos determinar dónde está el principio del movimiento.

En su descripción de las relaciones entre Stavrogin y los otros personajes, Dostoievski volvió a uno de sus temas supremos: el advenimiento de la locura y el mal a través de la aberración del amor. Cuando es el amor de Dios el que se pervierte, la locura y el mal son de una grandeza correspondientemente mayor. En este punto el pensamiento dostoievskiano refleja la *Psyche* de Carl Gustav Carus. El novelista pudo haber leído este tratado algo excéntrico pero brillante aun antes de su cautiverio en Siberia. Anticipándose parcialmente a Freud, Carus arguyó que hay reciprocidades (lo que po-

dríamos llamar «transferencias») entre la religiosidad inmadura y la sexualidad inmadura. La erupción del sentimiento religioso o de la pasión erótica en lo que Carus designó como «el alma inmadura» podría conducir a depravaciones similares. Por un exceso de deseo, mal entendido o imperfectamente objetivado, la mente puede sucumbir a odios súbitos e irracionales. El carácter y la actuación de Verjovenski dramatizan este estado de apasionamiento malévolo. Pero casi todos los personajes que se mueven en torno a Stavrogin se contagian de modo semejante. Mucho del mal que ensombrece *Los demonios* proviene de una profanación o perversión del amor. Hombres y mujeres se rinden al Príncipe Harry, pero él ni honra ni corresponde a su entrega. A su vez, esta falta de correspondencia, enraizada en su inhumanidad esencial, engendra desorden y odio.

La manera como Stavrogin vacía las almas de los hombres para que los demonios puedan entrar en ellas se ve, con extraordinaria fuerza y equilibrio dramático, en el episodio de la reunión en la casa de Virguinski. La escena es una Última Cena, y el modo de tratarla está a medio camino entre lo irónico y lo elegiaco; Piotr Verjovenski ha insinuado que alguien traicionará la conspiración, que hay un Judas entre los discípulos; en medio del coro de negativa y protesta, Stavrogin –el propio zarévich– permanece silencioso; los conspiradores se vuelven hacia él, buscando ser tranquilizados, pidiendo saber el alcance de su compromiso:

> –No veo la necesidad de contestar a la pregunta que os interesa –murmuró Stavrogin.
>
> –Pero nosotros nos hemos comprometido y tú no –gritaron varias voces.
>
> –¿Y a mí qué me importa si os habéis comprometido? –dijo Stavrogin riendo, pero sus ojos relampagueaban.
>
> –¿Qué te importa? ¿Qué te importa? –exclamaron las voces. Muchos se levantaron de sus asientos.

El príncipe se va, seguido por su falso profeta, abandonando a los apóstoles a un patético y siniestro vacío del espíritu. En el posterior deseo de Verjovenski de precipitar los acontecimientos podemos interpretar una suposición herética tan antigua casi como

el mismo cristianismo: que Judas traicionó a Cristo con el fin de que llegara la hora de la revelación.

Todo lo que pueda decirse de Stavrogin y de la mitología de *Los demonios* ha de ser incompleto a causa del gran margen que separa la crítica de la poética. No podemos agotar los significados de Stavrogin, como no podemos agotar los de Hamlet o el rey Lear. En cuestiones de poesía o de mito no hay soluciones, sino meros intentos de hacer que nuestras respuestas sean más adecuadas y más modestas. Dostoievski habla de un modo «extraño y claro», dice Empson. A menudo la claridad reside en la extrañeza. No todos los críticos están dispuestos a conceder tanto. El enigma del personaje principal y las complicaciones formales de *Los demonios* han sido interpretados como defectos de la técnica: «Dostoievski, en esta obra, ha echado el ancla a tales profundidades que ya no puede volver a levarla completamente. Para que su barco zarpara, tuvo que cortar más de un cable. Sólo en parte pudo dar forma artística a lo que había contemplado»[22]. Este punto de vista es desarrollado en el ensayo de Jacques Rivière «De Dostoïewski et de l'insondable». En el corazón de cada personaje dostoievskiano, afirma Rivière, hay «una *x*», una incógnita irreductible: «Nada me convencerá de que, dada una suficiente intuición, no se pueda dotar a un personaje de profundidad y a la vez de coherencia lógica». «La verdadera profundidad –concluye– es la profundidad explorada.»[23] Reducido a un aforismo y colocado en el periodo anterior a *Finnegans Wake*, ésta es la defensa más hábil de la novela europea contra la rusa.

Pero es una defensa fundada en la reducción. En el gran atlas del mundo experimentado o soñado hay abismos que no podemos sondear y alturas inaccesibles. Aplicando una vez más el ejemplo del *Paraíso*: en los límites de la visión encontramos la luz en la ceguera, no en más exploración. Pero la *Divina comedia* y la literatura en que Rivière fundó sus principios de lógica reflejan diferentes concepciones. La diferencia está en la inclusión o ausencia del elemento religioso, tomando la palabra «religioso» en sus más vas-

[22] V. Ivanov, *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, Nueva York 1957.
[23] J. Rivière, «De Dostoïewski et de l'insondable», *Nouvelles Études*, París, 1922.

tas connotaciones. En su ausencia, ciertas distancias de la realización poética parecerán inalcanzables. Definimos estas distancias en relación con la tragedia griega e isabelina, con la épica seria y, propongo yo, con las novelas de Tolstói y Dostoievski. Donde la narración europea falla en la noción de la supremacía que asociamos a *Guerra y paz*, *Ana Karénina*, *El idiota*, *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*, también falla en el alcance y la inclusividad de sus mitologías.

El oficio de la novelística, como lo practicaban Balzac, Stendhal, Flaubert y James, tiene que ver con el centro del espectro de la realidad. Más allá de éste, a cada lado, hay grandes profundidades y elevaciones. Que este dominio central, primordialmente el orden social de las cosas, puede comprender, por medio de la fuerza del escrutinio, ricas y maduras representaciones de la vida, lo demuestra el caso de Proust. *En busca del tiempo perdido* es testimonio del más largo vuelo registrado de la imaginación secular. Una visión del mundo temporal no podría dar una imitación de la vida más compleja o inclusiva. La sustancialidad de la técnica casi compensa la debilidad de la metafísica. Pero en el análisis total la obra establece sus límites dentro de un ámbito más reducido que el de Tolstói o Dostoievski. El ejemplo revelador es la manera empañada y reducida en que Proust quita de la escena a su figura más noble: Robert de Saint-Loup (su cruz militar es encontrada en el suelo de una *maison de passe*). En sus horas trágicas los personajes de Proust, como Emma Bovary antes que ellos, se agachan un poco como si los techos fueran demasiado bajos. Hasta con los calcetines sucios –símbolo particularmente acerbo de degradación– Dimitri Karamázov se alza ante nosotros mostrando su grandeza; aun entonces dirige nuestra imaginación al pensamiento de que Dios, después de todo, puede haber creado al hombre a Su imagen.

Tres de los principales novelistas de la era «postrusa», D. H. Lawrence, Thomas Mann y James Joyce, han ampliado la herencia de la narrativa. Evolucionaron, precisamente, hacia una mitología religiosa o trascendente. Que la empresa de Lawrence terminase en las ferocidades de una nueva brujería y que ni Mann ni Joyce llegaran a la totalidad de la revelación lograda por Dostoievski, po-

co importa. Lo que importa es la naturaleza de sus experimentos. *Ulises*, en particular, representa la postura más firme para una visión ordenada del mundo que ningún poeta europeo haya hecho desde Milton; como en éste, además, los términos que usa son los del mito religioso. Blackmur escribe en *Anni Mirabiles*:

> Stephen es la imagen de Lucifer, un proscrito por propia voluntad, e intransigente hasta la médula. Bloom es Cristo (o, como dice el libro, «otro»), es ajeno por definición, y es supremamente transigente en respuesta a todos los giros de la experiencia.

Ambos son, naturalmente, muchas otras cosas también, pero estas categorías plantean una clara expansión en el campo de la novela en prosa.

La obstinada peregrinación de Joyce, su intento de construir una *ecclesia* para la civilización, terminaron, por lo que podemos juzgar, en parcial frustración. Ni los maestros europeos ni, por lo que a esto hace, los norteamericanos del siglo XX han sido capaces de acercarse al terminante y amplio credo en el que Dostoievski echó raíces, ni tampoco al solitario, autointoxicado y no obstante racional paganismo de Tolstói. La contemporaneidad del fervor religioso y de la imaginación poética en la Rusia del siglo XIX, la relación dialéctica entre la plegaria y la poesía, fue una circunstancia histórica específica. No estaba menos presente en un momento del tiempo que aquella mezcla de ocasión y genio que hizo posible la tragedia griega y el drama isabelino.

VII

Las obras de Tolstói y Dostoievski son ejemplos cardinales del problema de la fe en la literatura. Ejercen sobre nuestras mentes presiones y compulsiones de fuerza tan obvia, movilizan valores tan obviamente hermanados a la principal política de nuestro tiempo, que no podríamos aunque lo deseáramos, responder en el terreno puramente literario. Reclaman a sus lectores adhesiones

vehementes y con frecuencia mutuamente excluyentes. No solamente se lee a Tolstói y Dostoievski; se cree en ellos. Hombres y mujeres de todo el mundo emprendieron peregrinaciones a Yásnaya Poliana en busca de iluminación, con la esperanza de recibir algún oráculo redentor. La mayoría de los visitantes, entre los que Rilke fue una notable excepción, iban más en busca del reformador religioso y profeta que del novelista al que el propio Tolstói aparentemente había repudiado. Pero los dos eran, de hecho, inseparables. El predicador del nuevo Evangelio y maestro de Gandhi era, por su unidad esencial –o, si lo preferimos, por definición de su propio genio– el autor de *Guerra y paz* y de *Ana Karénina*. En contraste con los que se proclaman «tolstoianos», y no obstante, también en analogía, están los discípulos de Dostoievski, los creyentes en la visión dostoievskiana de la vida. Joseph Goebbels escribió una novela curiosa, pero no carente de cualidades: *Michael*; en ella encontramos a un estudiante ruso que dice: «Creemos en Dostoievski como nuestros padres creían en Cristo»[24]. Su declaración nace de lo que Berdiáiev, Gide y Camus han dicho del papel de Dostoievski en sus vidas y *prises de conscience*. Gorki dijo que el simple hecho de la existencia de Tolstói hacía posible que otros hombres fuesen escritores; los metafísicos existencialistas y algunos de los poetas que sobrevivieron a los campos de exterminio han atestiguado que la figura de Dostoievski y el recuerdo de sus obras les hizo posible pensar de modo inteligible y soportar. Dado que la fe es la acción suprema del alma, exije un objeto conmensurado. ¿Podría decirse que uno «cree en Flaubert»?

Merezhkovski fue probablemente el primero en considerar a Tolstói y Dostoievski en mutuo contraste; las antinomias entre sus respectivas visiones del mundo le parecían un triste reflejo de la división de la conciencia rusa. Esperaba que llegaría un tiempo en que tolstoianos y dostoievskianos unirían sus fuerzas:

> Hay un puñado de rusos –ciertamente no muchos– hambrientos y sedientos de la realización de su nueva Idea reli-

[24] J. Goebbels, *Michael*, Múnich 1929. Agradezco al profesor Sidney Ratner, de la Universidad de Rutgers, haber llamado mi atención sobre esta obra.

giosa: creen que en una *fusión* entre el pensamiento de Tolstói y el de Dostoievski se encontrará el Símbolo –la unión– que dirija y reviva[25].

Parece improbable que ninguno de los dos novelistas hubiese alentado esta esperanza. El único terreno común entre ellos era un cauteloso y a veces reprimido reconocimiento del genio del otro. La magnitud de su respectiva grandeza y la forma de ser de ésta los colocaba irremediablemente en antagonismo.

Tolstói y Dostoievski nunca se encontraron o, más exacta y significativamente, estaban convencidos de que nunca se habían encontrado aunque sabían que, en cierto periodo, habían frecuentado el mismo círculo literario. En realidad, sus biografías y la historia de sus opiniones religiosas casi coincidieron en varios momentos y ocasiones. Ambos estuvieron en contacto con el grupo de Petrashevski, Dostoievski en 1849, Tolstói en 1851; la pena capital, la muerte de un hermano y la impresión que les causó el espectáculo de la vida urbana en la Europa occidental representaron papeles parecidos en la formación de sus creencias; ambos eran jugadores apasionados; ambos hicieron repetidas visitas al renombrado monasterio de Optin; ambos se sintieron fascinados por el movimiento populista de los años 1870 y escribieron para la revista de Mijailovski; tenían amigos comunes interesados en lograr un encuentro entre ellos. Que sepamos, tal encuentro no tuvo lugar. Quizá los dos maestros temían que terminase en un choque drástico de sus caracteres o, más penosamente, en el total fracaso de la comunicación (como el que malogró el único y breve encuentro entre Joyce y Proust).

Poco después de recibir la noticia de la muerte de Dostoievski, Tolstói escribió a Strájov:

> Nunca vi al hombre, no tuve ninguna clase de relación directa con él; pero cuando murió, comprendí de pronto que había sido para mí el más precioso, el más querido y el más necesario de los seres. Nunca entró en mi cabeza la idea de

[25] D. S. Merezhkovski, *op. cit.*

compararme con él. Todo lo que escribió (me refiero sólo a lo bueno, lo verdadero) era tal que cuanto más le gustaba a él, más me alegraba yo. La realización artística y el intelecto pueden despertar mi envidia; pero una obra del corazón... solamente gozo. Siempre lo consideré como mi amigo, y esperaba confiadamente verlo algún día. Y, de pronto, leo que ha muerto. Primero me sentí enteramente confuso, y cuando más tarde comprendí cuánto lo había valorado, empecé a llorar... Aun ahora estoy llorando. Sólo pocos días antes de su muerte había leído con emoción y deleite su *Humillados y ofendidos*.

Escribiendo bajo la impresión del acontecimiento, Tolstói indudablemente era sincero; pero al pretender que había esperado confiadamente ver a Dostoievski «algún día», o se engañaba a sí mismo o cedía a un sentido de la oportunidad. Recordamos un similar encuentro fallido en las vidas de Verdi y Wagner. Dice la leyenda que Verdi llegó al *palazzo* de Wagner en Venecia, para el que había de ser su primer encuentro, en el momento de la muerte de Wagner...; la moraleja es que ni como hombre ni como músico podía haber llegado antes.

Aun en su aflicción, la carta traiciona los verdaderos sentimientos de Tolstói. ¿Qué era lo que consideraba «lo bueno, lo verdadero» en la narrativa de Dostoievski? Como Turguéniev, tendía a clasificar *Memorias de la casa muerta* por encima de todas las demás obras de Dostoievski; lo consideraba «un libro bueno, edificante»; sin duda lo es, pero no representa a Dostoievski ni en su vena madura ni, principalmente, como novelista; es la más tolstoiana de las obras de Dostoievski. Lo que deleitó a Tolstói en *Humillados y ofendidos* fue el *pathos* cristiano, la calidad de sentimiento dickensiano. Lo más grande de Dostoievski le repelía. Gorki notó que Tolstói hablaba de Dostoievski «con renuencia, forzadamente, eludiendo o reprimiendo algo». A veces el antagonismo esencial estallaba en destellos de injusticia:

Era suspicaz sin razón, ambicioso, pesado e infortunado. Es curioso que sea tan leído. No puedo comprender por

qué. Todo es penoso e inútil, porque todos esos Idiotas, Adolescentes, Raskólnikovs y demás no son reales; todo es mucho más simple, más comprensible. Lástima que la gente no lea a Léskov, que es un verdadero escritor[26].

Tolstói hizo a Gorki el raro comentario de que «había algo de judío» en la sangre de Dostoievski. Invocando una de las imágenes de un mundo dividido propuesta por san Jerónimo, era como si Atenas (la ciudad de la razón, del escepticismo y de la complacencia en el libre juego de las energías seculares) se hubiese enfrentado a la trascendente escatología de Jerusalén.

La actitud de Dostoievski hacia Tolstói era equívoca y extremadamente compleja. Reconoció en *Diario de un escritor* que «el conde Liev Tolstói, indiscutiblemente, es el escritor más querido entre el público ruso de todo tipo». Aseguraba a sus lectores que *Ana Karénina*, cuya política desaprobaba agriamente, era una obra maestra fuera del alcance de la literatura europea occidental. Pero sufría una constante irritación al pensar en las circunstancias privilegiadas en que trabajaba Tolstói. Ya al principio de su carrera, cuando regresó de Semipalátinsk, Dostoievski creía que la tarifa que Tolstói cobraba a los periódicos literarios era excesiva. Escribiendo a su sobrina en agosto de 1870, exclamó:

> ¿Sabes que me *doy cuenta* absolutamente de que si hubiese podido dedicar dos o tres años a este libro –como pueden hacerlo Turguéniev, Goncharov y Tolstói–, habría producido una obra de la que los hombres hablarían aun dentro de cien años?

El tiempo libre y la riqueza que a juicio de Dostoievski hacían posible la obra de Tolstói, también le parecían la causa de su tono y carácter particulares. Se refería a las novelas de Tolstói como «literatura de terrateniente», y en una carta a Strájov, en mayo de 1871, declaraba:

[26] Tolstói a Gorki, en M. Gorki, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev*, Londres 1934.

esta clase de literatura ha dicho todo lo que tenía que decir (particularmente en el caso de Tolstói). Ha dicho su última palabra y está exenta de más obligación.

En el *Diario de un escritor*, en julio-agosto de 1877, Dostoievski describía buena parte de la obra de Tolstói como «nada más que cuadros históricos de tiempos pasados mucho ha». Afirmaba repetidamente que las realizaciones de Tolstói no llegaban a la altura de las de Pushkin, quien había iniciado y perfeccionado el género histórico. En la estética dostoievskiana esta comparación implica toda una escala de valores e ideales. Pushkin era el poeta y profeta nacional, la verdadera encarnación del destino de Rusia; en contraste con él, tanto Turguéniev como Tolstói le resultaban a Dostoievski (como observó en una nota para *Vida de un gran pecador*) un tanto ajenos.

Hay referencias a Tolstói y al pensamiento tolstoiano en varios fragmentos de las narraciones y escritos polémicos de Dostoievski. Durante la guerra de los Balcanes, su paneslavismo y sus esperanzas mesiánicas asumieron tonos histéricos. Escribió en el *Diario*: «¡Dios conceda el triunfo a los voluntarios rusos! Se rumorea que vuelven a morir en el campo de batalla los oficiales rusos por docenas. ¡Vosotros, queridos!». La condena de la guerra que hizo Tolstói en el último libro de *Ana Karénina* le pareció a Dostoievski una prueba de «apostasía» y de cínica enajenación de «la gran causa de todos los rusos». En el personaje de Levin reconoció al auténtico portavoz de Tolstói y percibió en él un amor por la «sagrada tierra» comparable al suyo. Lo que repugnaba a Dostoievski era el hecho de que tal amor pudiese estar divorciado del nacionalismo. De Yásnaya Poliana se había hecho un mundo cerrado; a través de la imagen de la hacienda de Levin, Tolstói exaltaba la vida privada por encima de la pública. Para Dostoievski, con su visión de la reconquistada Constantinopla, semejante cultivo del propio jardín era una forma de traición. Su crítica de *Ana Karénina* en el *Diario* termina con una nota de acusación retórica. «Los hombres como el autor de *Ana Karénina* son maestros de la sociedad, nuestros maestros, mientras que nosotros somos simplemente sus discípulos. ¿Qué, pues, nos enseñan?»

Pero la hostilidad tenía una hondura mayor que la de la política. Con su misteriosa penetración de la anatomía del intelecto, Dostoievski había reconocido en Tolstói a un discípulo de Rousseau. Más allá de las profesiones de amor a la humanidad de Tolstói, Dostoievski discernía proféticamente la alianza entre una doctrina de perfectibilidad social, una teología basada en la razón o en la primacía del sentimiento individual, y un deseo de eliminar de las vidas de los hombres el sentido de la paradoja y de la tragedia. Mucho antes que los otros contemporáneos de Tolstói, quizá antes que el mismo Tolstói, Dostoievski oscuramente comprendió adónde conduciría el pensamiento tolstoiano: a una cristiandad sin Cristo. En el humanitarismo de Tolstói adivinó un egotismo central, rousseauniano: «El amor por la humanidad –observó en *El adolescente*– debe entenderse como amor por aquella humanidad que uno mismo ha creado en el alma». Persuadido del credo ortodoxo y dominado por los misterios y tragedias de la fe, Dostoievski consideraba a Tolstói el máximo adversario.

Pero Dostoievski era un novelista demasiado grande, un investigador de los hombres demasiado apasionado, para no sentirse atraído por el genio de Tolstói. Solamente por algún impulso contradictorio podemos explicar la más rara alusión a Tolstói en toda la novelística dostoievskiana. Durante mucho tiempo los críticos han indicado que el nombre del «idiota», príncipe Liev Nikoláievich Mishkin, recuerda el del conde Liev Nikoláievich Tolstói. Tanto Mishkin como Tolstói, además, son nombres de antiguo linaje. La semejanza puede indicar un sombrío y acaso inconsciente proceso de dialéctica en la mente de Dostoievski. ¿Quería decir que la concepción tolstoiana de Cristo (¿qué podía haber conocido de ella cuando escribía *El idiota*?), como el mismo Mishkin, estaba condenada al fracaso por algún defecto radical de entendimiento o por exceso de humanidad? ¿O indicaba Dostoievski la idea de que la santidad individual sin el sostén de la estructura de una Iglesia es una forma de autoindulgencia destinada a terminar en catástrofe? No podemos decirlo, pero esta clase de eco es raramente accidental; bajo él se hallan las ocultas sinceridades de la imaginación.

Una alusión a Tolstói menos misteriosa y finamente irónica se

encuentra en el diálogo entre Iván Karamázov y el Diablo. Este «caballero» trata de convencer a Iván de que es real:

> –Escucha; en sueños y especialmente en pesadillas, debidas a indigestión o a alguna otra cosa, un hombre ve a veces tales visiones artísticas, una realidad tan compleja y verdadera, tales acontecimientos, hasta todo un mundo de acontecimientos, entretejidos en una trama, con tan inesperados detalles, desde las cuestiones más elevadas hasta el último botón de un puño, como juro que Tolstói nunca ha inventado (...). El tema es un completo enigma. Un estadista me confesó, en efecto, que sus mejores ideas se le ocurrían mientras estaba dormido. Bueno, así es ahora, aunque soy tu alucinación, igual, no obstante, que en una pesadilla, digo cosas originales que antes no habían entrado en tu cabeza.

El Diablo no sólo cita las Sagradas Escrituras, sino a Tolstói. Y Dostoievski da a entender, sin duda con malicia, que el realismo abundante y detallado de la narración tolstoiana se parece tanto a la alucinación como el mundo espectral de *Los hermanos Karamázov.*

R. Fülöp-Miller ha dicho que Dostoievski proyectaba una «novela antiTolstói». Si es así, no queda de ello ninguna huella. Ni tampoco ningún Walter Savage Landor ha escrito una conversación imaginaria entre los dos novelistas. Sin embargo, me pregunto si no poseemos lo que de hecho podría considerarse como un fragmento de este diálogo imaginario. En la arquitectura del arte y la mitología dostoievskianas la Leyenda del Gran Inquisidor ocupa un lugar similar al que *El rey Lear* y *La tempestad* ocupan en el mundo de Shakespeare. En poesía y propósito, la Leyenda es de tan múltiple complejidad que podemos, con provecho, estudiarla desde muchos puntos de vista y reconocer en ella muchos planos de significado. A través de ella Dostoievski dio la medida definitiva de su pensamiento, e importantes elementos de su forma y metafísica pueden haber surgido de alguna meditación polémica sobre Tolstói. Al proponer que se lea la Leyenda del Gran Inquisidor como una alegoría del enfrentamiento entre Dostoievski y Tolstói,

sugiero una idea que no quiero hacer dogmática ni de persistente gravedad. Propongo un mito de la crítica, una fantasía por medio de la cual podamos volver a dirigir nuestra imaginación hacia una de las más famosas, si bien enigmática, de las obras literarias.

La Leyenda es el periodo culminante, el episodio de crisis definitiva y resolución, en la disputa entre Iván y Aliosha Karamázov. Inmediatamente antes de relatar lo que intencionadamente llama su «poema», Iván ha profesado su rebelión contra Dios. No puede aceptar el conocimiento de las bestialidades infligidas a niños inocentes. Si Dios existe y permite que los ninos sean muertos y mutilados con intencionada inhumanidad, debe ser o maligno o impotente. La noción de una teodicea final, de justicia redentora, no vale «las lágrimas de aquella criatura torturada que golpea su pecho con su pequeño puño y ruega, en la oscuridad y el frío, con sus lágrimas no expiadas, al "Dios bondadoso"». Y luego Iván ofrece su renuncia:

> se pide un precio demasiado alto por la armonía, está fuera de nuestras posibilidades pagar tanto para conseguirla. Por lo tanto, me apresuro a devolver mi billete de entrada y, si soy un hombre honrado, estoy obligado a devolverlo tan pronto como sea posible. Y esto es lo que hago. No es a Dios a quien no acepto, Aliosha, sólo le devuelvo muy respetuosamente el billete.

La argumentación de Iván toma por modelo el ataque de Belinski contra los hegelianos en una conocida carta a Botkin:

> con todo el respeto debido a su filisteísmo filosófico, tengo el honor de decirle claramente que si algún día llego a alcanzar el más alto peldaño en la escala de la evolución, exigiré allí que se me rinda cuentas de todos los seres humanos a quienes las circunstancias y la historia han hecho mártires, de todas las víctimas del albur, de la superstición, de la Inquisición, de Felipe II (...). Si no se justifican, me arrojaré de cabeza desde mi eminencia. No deseo la felicidad que se me dispensa si no se me tranquiliza de antemano sobre cada

> uno de mis hermanos (...). Se dice que la disonancia es la condición de la armonía; esto puede ser deleitoso y provechoso desde el punto de vista del amante de la música, pero ciertamente lo es mucho menos para quienquiera que esté destinado a representar el papel de la disonancia.

En este pasaje está el germen de la Leyenda: la asociación entre una crítica general de la teodicea y el tema específico de la Inquisición.

Pero la red de la memoria ha sido lanzada en muchas direcciones. El motivo del «billete de entrada» devuelto alude a una de las más profundas alegorías de Schiller, *Resignación.* En este poema el narrador cuenta cómo vendió la juventud y el amor por la vana promesa de la armonía y la comprensión en la vida futura. Ahora acusa a la Eternidad de engaño. Ningún hombre ha vuelto nunca de la muerte con pruebas de que hay en otro mundo una justa compensación a los tormentos e iniquidades de la condición humana. Una voz omnisciente contesta a su acusación. A los seres humanos se les concede la esperanza o la bienaventuranza *(Genuss).* No pueden tener ambas cosas. El que elige la esperanza de alguna revelación de justicia trascendente habrá sido compensado con el acto de esperar; no puede pedirse otra recompensa. Cito únicamente las estrofas que tienen relación directa con el texto dostoievskiano:

Da steh ich schon auf deiner finstern Brücke,
Furchtbare Ewigkeit.
Empfange meinen Vollmachtbrief zum Glücke!
Ich bring ihn unerbrochen dir zurücke,
Ich weiss nichts von Glückseligkeit.
Vor deinem Thron erheb ich meine Klage,
Verhüllte Richterin.
Auf jenem Stern ging eine frohe Sage,
Du thronest hier mit des Gerichtes Waage
Und nennest dich Vergelterin.

Hier, spricht man, warten Schrecken auf den Bösen
Und Freuden auf den Redlichen.

Des Herzens Krümmen werdest du entblössen,
Der Vorsicht Rätsel werdest du mir lösen
Und Rechnung halten mit den Leidenden.

[Sobre tu puente las sombras se apretujan en torno mío,/ ¡oh temida Eternidad!/ Y no he conocido ningún momento que pueda bendecir;/ te devuelvo esta carta para la Felicidad,/ sin romper el sello, ¡toma!// Hasta ti, Juez, cuyos ojos el velo oscuro/ esconde, llegaron mis murmullos./ Una alegre fe prevalece en este nuestro orbe/ donde, tuyos el terrenal cetro y la balanza,/ recompensa es tu nombre.// Terrores, dicen, preparaste para el Vicio,/ y goces conocerán los buenos;/ Tú puedes desenmascarar y desnudar el corazón torcido;/ Tú puedes descifrar el enigma de nuestro destino/ y arreglar cuentas con el infortunio.]

Tanto Iván Karamázov como el narrador del poema han recibido un «billete de entrada», un *Vollmachtbrief zum Glücke,* pero ninguno de los dos está dispuesto a pagar su precio. Las tinieblas del mundo no obtienen su aprobación.

Dos elementos se habían puesto en contacto por lo que Livingston Lowes hubiera llamado «los átomos con gancho» de la memoria de Dostoievski: el poema de Schiller y el tema de Felipe II al que se refiere Belinski. El siguiente paso era casi inevitable: el *Don Carlos* de Schiller se colocó en el centro del proceso imaginativo. Es en *Don Carlos* donde aparece por primera vez el Gran Inquisidor de Iván Karamázov. La dirección escénica y la descripción de aquél en la Leyenda son casi idénticas:

> El cardenal Gran Inquisidor, un viejo de noventa años y ciego, apoyándose en un báculo y conducido por dos dominicos. Mientras avanza entre sus filas, los grandes se postran todos ante él (...). Él les da su bendición.

> Es un anciano, casi de noventa años (...). La multitud instantáneamente se inclina hasta el suelo, como un solo hombre, ante el viejo Inquisidor. Éste bendice al pueblo en silencio y sigue su camino.

Pero el drama de Schiller dio a Dostoievski algo más que la imagen física del Inquisidor. Como la Leyenda, *Don Carlos* gira en torno a la dialéctica de la libertad y del poder solitario; expone la criminal integridad de los pocos –los solitarios tiranos que Shigálov describe en *Los demonios*– a las tentaciones del perdón y la liberalidad. La posibilidad de la libertad humana y del juego espontáneo del afecto humano subvierte momentáneamente a Felipe II; provoca en su sombría autocracia de propia negación un instante de vértigo. El texto dostoievskiano apunta hacia esa prueba y hacia los dos diálogos en contraste entre el rey y el marqués de Posa, y entre el rey y el Inquisidor. Algunos de los motivos de Schiller son traducidos casi exactamente en el poema de Iván. Cuando justifica su momentáneo acceso de humanidad, Felipe dice al marqués: «Mire dentro de sus ojos». El mismo reconocimiento ocurre entre el Gran Inquisidor y Cristo; después de mirar dentro de Sus ojos, el sacerdote deja a Cristo marcharse en paz.

Pero aunque la Leyenda es deudora de Belinski, de Schiller y, como tendremos ocasión de observar, de Pushkin, su fuerza especial y la calidad de su tono se derivan del contexto narrativo inmediato. Este hecho a veces es pasado por alto porque el relato de Iván se adorna con un estilo elevado y algo arcaico –como para destacarlo de la prosa que lo rodea– y porque es muy conocido él solo. Pero el poema es parte esencial del diálogo entre los dos Karamázov y gran parte de su sentido es inseparable de su propósito dramático. Iván pregunta a Aliosha si hay alguien en el mundo con poder para perdonar a los que torturan a niños desvalidos. Aliosha contesta:

> hay un Ser que puede perdonarlo todo, á todos y por todo, porque dio Su sangre inocente por todos y por todo. Tú lo has olvidado, y sobre Él está construido el edificio, y es a Él a quien claman: ¡Tú eres justo, oh Señor, pues tus caminos son revelados!

Pero Iván no lo ha olvidado y empieza a contar su fábula de la visita de Cristo a Sevilla. Después de oír el monólogo del Gran Inquisidor, Aliosha dice: «Tu poema elogia a Jesús, no lo censura, como te propusiste». Pero se equivoca sobre la concepción trágica de

Iván. La Leyenda nunca fue imaginada como un ataque contra Cristo. Es el símbolo supremo y el vehículo primario de la acusación de Iván contra Dios. Unos instantes después Aliosha lo comprende: «No crees en Dios –añadió, hablando esta vez con mucha aflicción–». Éste es el meollo de la cuestión. Iván cree en Cristo con una oculta y feroz pasión. No puede obligar a su alma lúcida a creer en Dios. Sería difícil concebir una herejía más sutil y más angustiosa.

Pero lo que yo propongo es una interpretación más restringida, dejando sin considerar las relaciones entre la Leyenda y la estructura total de *Los hermanos Karamázov*. Por medio de un artificio crítico, consideraré la fábula de Iván como un encuentro imaginario entre Tolstói y Dostoievski, como un choque entre dos visiones del mundo que fueron expresadas, con genio y un alto sentido de la retórica, en aspectos cruciales del pensamiento tolstoiano y dostoievskiano. El poema del Gran Inquisidor concentra y radicaliza una enemistad de creencias que en otras partes enmudece por la dispersión o la reserva del debate. Aquí es donde puede seguirse con la máxima claridad lo que Berdiáiev llamó la «irresoluble controversia» entre los dos novelistas, el antagonismo entre «las concepciones fundamentales de la existencia». En los borradores, Dostoievski enunció, a través de una rigurosa autocrítica, las ideas y los retos centrales de su mitología. Pocos capítulos en la novelística han sido «pensados» más laboriosamente. La fascinación del proceso reside en el detalle.

Consideremos ante todo una de las primeras anotaciones preliminares en los cuadernos de apuntes:

> cortar todas sus cabezas
> El Inquisidor: ¿qué necesidad tenemos de «allá»? Somos más humanos que tú. Amamos la tierra –Schiller canta la alegría, Juan Damasceno. ¿Qué precio la alegría? ¿Con qué torrentes de sangre, de tortura, de degradación y de insoportable ferocidad [es comprada]? Nadie habla de esto. En la crucifixión hay un terrible argumento. El inquisidor: *dios como un mercader.* Amo a la humanidad más que tú.

Aquí, verdaderamente, se nos muestra el taller de la mente, con

los súbitos saltos y agujeros de la razón y los secretos lenguajes de la intuición. Solamente una parte del plan puede reconstruirse. La frase truncada del principio indica un pensamiento preexistente sobre la tiranía, sobre la Utopía despótica de Shigálov. ¿Se refiere al famoso deseo de Calígula de que todos sus vasallos no tuvieran más que un cuello para que pudiesen ser exterminados de un solo hachazo? ¿O debemos ver en ella una alusión a un anterior fragmento en el que Dostoievski simplemente escribió y subrayó el nombre de Luis XVII, el perdido Delfín? La siguiente frase es más fácil de comprender y su significado es claro. El Gran Inquisidor hace su alegato en términos que pueden caracterizarse razonablemente como tolstoianos. Su metafísica no necesita una realidad trascendente... un «allá»; obra dentro del mundo material y secular. Es «más humano» que Cristo en el doble sentido de imperfección y de humanidad. Está más auténticamente animado que Cristo por un deseo de razón y orden y tranquilidad social. De aquí la afirmación tolstoiana: «amamos la tierra»; sobre ella debe establecerse, por medio del ascetismo o la violencia si es necesario, el verdadero reino.

En las siguientes líneas Dostoievski se sumerge en una maraña de asociaciones particulares y referencias fragmentadas. Primero se nos dirige a la oda de Schiller, *An die Freude*. Volviendo al poema, observamos varios pasajes que dan origen a la filosofía de Iván. La cuarteta de la sexta estrola tiene particular pertinencia:

Duldet mutig, Millionen!
Duldet für die bessre Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein grosser Gott belohnen

[¡Sufrid con valor, millones,/ por una vida mejor!,/ Dios, más allá de los astros,/ premiará vuestro dolor.]

En esencia, ésta es la teodicea del Idealismo. Suframos para lograr un mundo mejor. Aunque fracasemos, Dios recompensará la empresa. De una manera que no podemos elucidar, la *Oda a la alegría* condujo a Dostoievski hasta Juan Damasceno, cuya *De fide*

orthodoxa representó un papel importante en la historia doctrinal de las Iglesias orientales. Dostoievski probablemente conocía la obra; pero parece más plausible que la oda de Schiller sugiriera al novelista uno de los famosos himnos de Juan Damasceno. En el himno *In Dominicam Pascha*, el Padre de la Iglesia celebraba la alegre paradoja de la Pasión, el beneficio que obtuvieron todos los hombres por medio de la muerte cruel del Señor:

Resurrectionis dies: splendescamus, populi;
Pascha Domini, Pascha.
E morte enim ad vitam, et ex terra ad coelum,
Christus nos traduxit, victoriam canentes[27].

[Día de resurrección: alegrémonos, pueblo;/ Cordero de Dios, Cordero./ De la muerte a la vida, de la tierra al cielo,/ Cristo nos condujo, cantando victoria.]

Así, dos racimos de memoria pendían, si podemos expresarlo con una imagen tan burda, en lugares contiguos en la mente de Dostoievski: la alegría de Schiller por el progreso humano y la armonía final, y los versos de Juan Damasceno celebrando el sacrificio redentor de Cristo. En la siguiente frase, aparentemente inacabada, Dostoievski refleja ambas ideas. ¿Deben sufrir *(dulden)* millones por una ignorada y quizá ilusoria compensación? Éste es el punto esencial del reto de Iván Karamázov. «En la crucifixión hay un terrible argumento.» Pero ¿contra quién? En este punto de los borradores Dostoievski acaso no lo sabía. Podría ser un argumento para aquellos que dudan de la inmortalidad de Cristo o de la voluntad de Dios de perdonar a un mundo donde su Hijo único había sido martirizado y muerto. Pero la crucifixión es también la principal prueba que tiene Aliosha de que por medio de su sacrificio Cristo había hecho posibles todas las compasiones. El final de la nota es críptico; no logramos entender qué significa o a qué se refiere la frase en cursiva: *dios como un mercader*. Pero la fuerza y

[27] Por lo que toca a esta alusión de Dostoievski a Juan Damasceno, debo agradecer la orientación que me brindó el profesor John J. O'Meara, del University College de Dublín.

el sentido de la afirmación del Inquisidor de que ama a la humanidad más que Cristo son obvias. Esta afirmación será amplificada en el texto definitivo; el Inquisidor defiende a la humanidad contra la violencia y la paradoja de la gracia, justifica los caminos del hombre hacia una remota e incomprensible Deidad. En oscurecedora brevedad y con la falta de dirección de una mente absorta en sus secretos trabajos, este apunte en los cuadernos de notas prefigura el principal designio de la Leyenda.

Va seguida de una serie de anotaciones: fragmentos de frases, trozos de diálogo, citas. En ellos podemos percibir que Dostoievski se familiariza con su material e impone a su tema el dominio del tratamiento. A veces dio un salto demasiado largo y llegó a conclusiones que luego fueron suprimidas en la novela. En los borradores, Iván declara categóricamente que está de parte del Gran Inquisidor, «porque es el mejor amante de la humanidad». En *Los hermanos Karamázov* hay un irónico equívoco:

> Pero, Aliosha, todo esto es una tontería. No es más que un poema absurdo de un estudiante necio que nunca sabría escribir dos versos. Por qué lo tomas tan en serio?

En sus primeros trazos, la dialéctica del Gran Inquisidor está excesivamente cerca del de Shigálov y del socialismo igualitario satirizado en *Los demonios*. «Tendremos que esperar mucho tiempo todavía hasta organizar el Reino», confiesa la voz anónima en los cuadernos de apuntes:

> Un enjambre de langostas se levantará de la tierra gritando que somos opresores, que mancillamos a las vírgenes... pero las miserables criaturas se someterán. Al fin se someterán y el más grande entre ellos se unirá a nosotros y comprenderá que aceptamos el sufrimiento por el poder.
>
> Pero esos condenados no saben realmente qué carga asumimos –adquirimos conocimiento– y qué sufrimiento.

En ninguna parte fue Dostoievski más verdadero profeta que en esos borradores, en este largo discurso entre su vacilante ima-

ginación y las hirientes certezas de su inteligencia. El Inquisidor surge con toda su sombría majestad de la visión que tiene Shigálov del solitario oligarca, del personaje del sacerdote en *Don Carlos* y del retrato de Marat de Belinski como un «amante de la humanidad». A medida que se convierte en sí mismo, observamos en él actitudes mentales y formas de sensibilidad que son marcadamente tolstoianas: un amor por la humanidad voraz y autocrático, esa arrogancia de la razón cuando se cree en posesión de la verdad, la tensión del ascetismo y la soledad predominante. El retrato que hace Iván de «ese maldito viejo que ama a la humanidad tan obstinadamente» es extrañamente profético. Dostoievski murió mucho antes de que Tolstói llegara a la edad del Gran Inquisidor, pero las premoniciones de la Leyenda en gran medida se cumplieron. Tolstói envejeció en una soberbia soledad de espíritu.

Después de aquellas notas preliminares en las que la mente, por decirlo así, aguzó su pluma, Dostoievski se internó en lo más tupido de su argumentación. Aquí los borradores también son esclarecedores. En ellos el Inquisidor expone su caso más abiertamente que en la novela y podemos seguir en detalle aquellas articulaciones del pensamiento que posteriormente fueron disfrazadas por el lirismo del poema. El Inquisidor acusa a Cristo de haber abandonado a los hombres no sólo a la libertad sino también a la duda:

> Pues al empezar a vivir los hombres buscan la tranquilidad por encima de todo lo demás (...). Tú, al contrario, has proclamado que la vida es rebelión y has abolido la tranquilidad para siempre. En vez de darles principios sólidos, simples y claros, se lo has quitado todo.
>
> Y la segunda tesis, el segundo secreto de la naturaleza humana se basaba en la necesidad de establecer una idea del bien y del mal común a todos los hombres. Aquel que enseñará, aquel que guiará, es un verdadero profeta.

En *Los hermanos Karamázov* la misma acusación se hace más poéticamente:

> Y he aquí que en vez de dar unos firmes cimientos para

ofrecer tranquilidad a la conciencia del hombre para siempre, Tú preferiste todo lo que es excepcional, vago y enigmático.

Como hemos visto, ésta es la acusación esencial de Tolstói contra el Nuevo Testamento y, de una forma diferente, constituye su principal crítica de la novela de Dostoievski. Gorki observó sagazmente que Tolstói arreglaba su propia versión de los Evangelios «con el fin de que pudiéramos olvidar las contradicciones que hay en Cristo». Trataba de sustituir lo «excepcional, vago y enigmático» por el sentido común cabal y sin vacilaciones. Como el Inquisidor, no podía aceptar las paradojas y las enigmáticas oscuridades de las enseñanzas de Cristo. Tanto Tolstói como el sacerdote dostoievskiano eran creyentes fanáticos en los poderes de la mente, en la capacidad de la razón para arrojar una luz clara y estable sobre lo que Cristo había dejado en la penumbra de la alegoría. «Lo más importante está en los pensamientos –escribió Tolstói en su diario en junio de 1899–. Los pensamientos son el principio de todo. Y los pensamientos pueden ser dirigidos. Por lo tanto, la principal tarea de la perfección es... trabajar sobre los pensamientos.» Dostoievski sostenía precisamente el punto de vista contrario. Definió el nihilismo como «servilismo del pensamiento. Un nihilista es un lacayo del pensamiento». Como dijo Gide, en la psicología de Dostoievski «lo opuesto al amor no es principalmente el odio sino el rumiar del cerebro»[28].

En los borradores, el Inquisidor hace un terrible relato de lo que sucede al alma humana cuando se entrega en las manos de la duda:

> Porque el secreto del ser del hombre no es solamente vivir... sino vivir por algo definido. Sin una firme noción de aquello por lo cual vive, el hombre no aceptará la vida y preferirá destruirse a permanecer sobre la tierra.

Ésta es exactamente la condición de que Tolstói dio testimonio

[28] A. Gide, *op. cit.*

en *Una confesión*: «No podía vivir y, como temía la muerte, tuve que emplear la astucia conmigo mismo para evitar quitarme la vida».

Los hombres son atormentados por la duda y la angustia metafísica porque Cristo les concedió la libertad de elegir entre el bien y el mal, porque el árbol de la ciencia está de nuevo peligrosamente sin guardia. Éste es el tema central de la Leyenda. El Inquisidor acusa a Cristo de haber sobrestimado trágicamente la estatura del hombre o su capacidad de soportar las angustias de la libre voluntad. Los hombres prefieren la seguridad que proporciona la servidumbre a las bestias. Mucha de la dialéctica de Iván Karamázov fue anticipada en la *Parábola del demócrata moderado Jesucristo* de Pushkin (1823):

Siembras de libertad esparcí en el desierto,
y anduve ante la estrella matutina.
Donde arados serviles dejaron cicatrices,
arrojaba con dedos inocentes y puros
la semilla fecunda, procreadora.
¡Oh, triste y vano sembrador,
supe entonces lo que es afanarse por nada...!
¡Oh, paced si queréis, pacíficas naciones
que nunca os levantasteis al clarín del honor!
¿Han de oír los rebaños las llamadas libérrimas?
Sólo han nacido para el degüello o la esquila;
no tienen otra herencia que el yugo que sus padres
llevaron a través de mansas y abrigadas generaciones.

El Gran Inquisidor saca la conclusión: los hombres conocerán la felicidad sólo cuando se haya establecido sobre la tierra un reino perfectamente regulado, bajo el gobierno de los milagros, la autoridad y el pan. Las ideas expresadas por Shigálov en *Los demonios*, la mitología del Estado total, son expuestas y desarrolladas en la ardiente profecía del viejo sacerdote:

> Entonces les daré la tranquila y humilde felicidad de las criaturas débiles que ellos son por naturaleza (...). Les enseñaremos que son débiles, que son solamente pobres niños,

pero que la felicidad infantil es la más dulce de todas (...). Se maravillarán de nosotros y permanecerán ante nosotros mudos de pavor, y se sentirán orgullosos de que seamos tan inteligentes y poderosos, de que hayamos sido capaces de someter a semejante rebaño inquieto de millares de millones (...). Sí, los pondremos a trabajar, pero en sus horas de asueto haremos de su vida como un juego de niños, con canciones infantiles y danzas inocentes (...). Y no tendrán secretos para nosetros. Les permitiremos o prohibiremos vivir con sus esposas y amantes, tener o no tener hijos –según que hayan sido obedientes o desobedientes–, y se someterán a nosotros con gusto y alegría. Los secretos más dolorosos de su conciencia, todos nos los confiarán, y nosotros tendremos respuesta para todos. Y estarán contentos de creer en nuestra respuesta, porque les salvará de la gran angustia y terrible agonía que sufren ahora al tomar una decisión libre por sí mismos. Y todos serán felices, todos los millones de criaturas, excepto los cien mil que los gobernarán.

La historia reciente ha hecho difícil leer este pasaje de *Los hermanos Karamázov* con indiferencia. Es testimonio de un don de videncia que raya en lo demoniaco. Presenta ante nosotros, con detalles exactos, un resumen de los desastres peculiares de nuestro tiempo. Así como las generaciones anteriores abrían la Biblia, o Virgilio, o Shakespeare, en busca de frases para vivir, así la nuestra puede leer en Dostoievski la lección del día. Pero no confundamos el sentido de este «poema absurdo de un estudiante necio». Predice, con misteriosa presciencia, los regímenes totalitarios del siglo XX: el control del pensamiento, los poderes aniquiladores y redentores de la elite, el bestial deleite de las masas en los ritos musicales parecidos a danzas de Nuremberg y el Palacio de los Deportes de Moscú, la estrategia de la confesión y la subordinación total de la vida privada a la pública. Pero como en *1984*, que puede entenderse como un epílogo a todo esto, la visión del Gran Inquisidor señala también aquellas negaciones de la libertad que están ocultas debajo del lenguaje y de las apariencias exteriores de las democracias industriales. Señala la vulgaridad chillona de la

cultura de masas, la preeminencia de la charlatanería y los *slogans* sobre los rigores del pensamiento genuino, el hambre de los hombres– un hombre no menos flagrante en Occidente que en Oriente– de líderes y magos que alejen sus mentes de la molestia de la libertad. «Los secretos más dolorosos de su conciencia, todos nos los confiarán» –y «nos» es la policía secreta o los psiquiatras. Dostoievski habría reconocido en ambos el mismo atentado contra la dignidad del hombre.

Pero ¿podemos legítimamente extender a este texto nuestra alegoría de un encuentro entre Dostoievski y Tolstói? No del todo. Un tolstoiano indicaría que las esperanzas utópicas del maestro se fundaban en la no violencia, en el mantenimiento de la perfecta concordia dentro de la república ideal. Esto es verdad, pero no está necesariamente en contra de las esperanzas del Inquisidor. Está en la esencia de su profecía el que los hombres se sometan voluntariamente a sus guardianes, que el reino de la razón sea también el reino de la paz. Los tolstoianos pueden decir que no es posible encontrar en ninguna parte de su ideal ningún pronunciamiento que sugiera la división de la humanidad entre gobernantes y gobernados. Considerado estrictamente, tendrían razón. Pero no interpretamos bien el genio de Tolstói y la formación de su mente si menospreciamos su inherente aristocracia. Tolstói amaba a los hombres desde arriba; hablaba de su igualdad ante Dios y de la generalidad del sentido común. Pero se concebía a sí mismo como maestro, como alguien con privilegios y obligaciones por ser superior. No menos que el Inquisidor, veía en el paternalismo un modo ideal de relación. No había nada en él de aquel casi intraducible concepto dostoievskiano de la «humildad». En su astuto empirismo, Tolstói debió de saber que la ética pura y racional que exponía sólo sería aceptada libremente por unos pocos espíritus elegidos y de la misma casta.

Muchas cosas suscitan nuestra manera de entender el Cristo tolstoiano. Un Cristo, la «suma» de cuyas enseñanzas consistía en «dar el Reino de Dios, esto es, la paz, al hombre», y que ordenaba a los seres humanos «no cometer estupideces», de ninguna manera hubiera sido intolerable para el Gran Inquisidor. El Cristo dostoievskiano, a quien el viejo sacerdote primero amenaza con la ho-

guera y luego proscribe para siempre, era precisamente aquel enigmático, paradójico y trascendente personaje que Tolstói trataba de suprimir del nuevo cristianismo.

Finalmente, está el problema de Dios tal como se plantea en el poema de Iván Karamázov y en la metafísica tolstoiana. Se supone generalmente que el Inquisidor es un ateo. Pero la prueba de ello es ambigua. Hay un pasaje gnómico en los borradores:

> La geometría de Euclides. Es por esto por lo que aceptaré a Dios, tanto más cuanto que es el antiguo Dios eterno y uno no puede resolverlo (o suprimirlo). Que sea el buen Dios. Es más vergonzoso de esta manera.

Esto parece significar que el que habla –Iván o el Inquisidor– está dispuesto a aceptar la existencia de alguna clase de deidad ineficaz e incomprensible, aunque sea tan sólo porque su existencia haría el estado del mundo todavía más desconcertante y atroz. O puede referirse otra vez al acertijo de Stavrogin, a la horrenda sospecha de que «el antiguo Dios eterno» es un Dios del mal. Esta posibilidad tiene su origen en la declaración del Inquisidor, que aparece en la novela, de que cree en «el espíritu sabio, el terrible espíritu de la muerte y la destrucción». De ahí la ironía de la frase: «Que sea el buen Dios». Ninguna de esas actitudes es, ciertamente, análoga a la teología tolstoiana. Pero uno puede decir esto: tanto el Gran Inquisidor como el Tolstói de los últimos años se alzaban en misteriosa rivalidad contra sus imágenes de Dios. Ambos se proponían establecer reinos utópicos en los que Dios sería un raro o indeseable huésped. A sus maneras diferentes, constituían el ejemplo de una de las tesis esenciales de Dostoievski: que el socialismo humanitario es, fatalmente, un preludio del ateísmo.

Repito que esta interpretación de la Leyenda es una fantasía crítica, un intento de emplear la crítica metafóricamente. No puede imponerse a todo el texto. Aquellos aspectos del pensamiento tolstoiano que podrían compararse más justamente con las teorías del Gran Inquisidor fueron expresados en escritos y especulaciones privadas de los que Dostoievski no podía tener ningún conocimiento. En gran medida pertenecen a los últimos y más oscuros

acentos de la metafísica de Tolstói. En este diálogo imaginario, además, sólo se nos muestra un lado de la discusión. La posición de Dostoievski está recogida en el silencio de Cristo; no se realiza en el lenguaje, sino en un simple gesto: el beso que Cristo da al Inquisidor. La negativa de Cristo a aceptar el duelo produce un motivo dramático de gran majestad y tacto. Pero desde el punto de vista filosófico, hay en él algo de evasión. Los protectores de Dostoievski pertenecientes a la jerarquía eclesiástica y a los círculos de la corte se sintieron perturbados por la parcialidad del poema; el hecho de que el Inquisidor no recibiera respuesta parecía dar a su argumento una incontestable fuerza. Dostoievski prometió que Aliosha o el padre Zósima, en posteriores episodios de la novela, refutarían claramente la mitología herética de Iván. Si realmente lo lograron es discutible.

Pero una vez aceptados estos hechos, esta interpretación de la Leyenda como alegoría de un encuentro entre Tolstói y Dostoievski tiene cierta pertinencia. Sir Geoffrey Keynes ha llamado la atención sobre una disputa dialéctica impresionantemente similar entre Blake y Francis Bacon. En los márgenes del ensayo de Bacon *De la verdad*, Blake escribió –como hubiera podido hacerlo Dostoievski–: «La Verdad Racional no es la Verdad de Cristo, sino la de Pilatos». El ensayo concluye con el tema de la fábula de Iván Karamázov: «habiéndose predicho que cuando Cristo venga no encontrará fe sobre la tierra». Blake exclamó: «Bacon puso fin a la Fe»[29]. Tales intercambios a través del tiempo o en la mente dividida producen momentos de suma y especial claridad. Indican, por la tensión del contraste y el antagonismo, las recurrentes contradicciones de nuestra herencia filosófica y religiosa.

Por virtud de adivinación o azar, el final de la Leyenda del Gran Inquisidor es extrañamente profético en cuanto a la biografía de Tolstói. Iván describe al Inquisidor como un viejo «que ha pasado toda su vida en el desierto y, sin embargo, no podía sacudirse su incurable amor a la humanidad». Gorki quizá tenía esta imagen en el pensamiento cuando habló de Tolstói como «un hombre que

[29] Véase el artículo firmado por sir Geoffrey Keynes en *The Times Literary Supplement*, 8-III-1957.

busca a Dios, no para sí mismo, sino para los hombres, a fin de que Dios pueda dejarlo, a él, al hombre, tranquilo en la paz del desierto que ha elegido». ¿Y qué tiene más relación con el Tolstói de los últimos años que la mención que hace Iván Karamázov de uno que «había comido raíces en el desierto y hecho frenéticos esfuerzos para dominar su carne a fin de hacerse libre y perfecto»?

VIII

Las contradicciones entre Tolstói y Dostoievski no cesaron con sus respectivas muertes, sino que se agudizaron y actualizaron por los acontecimientos posteriores. Ambos escribieron sus obras en uno de esos periodos de la historia que parecen particularmente favorables a la creación del gran arte, un periodo en el que una civilización o cultura tradicional está al borde de la decadencia. «Entonces la fuerza vital de esta civilización se encuentra con condiciones históricas que dejan de serle apropiadas, pero está todavía intacta, por un momento, en la esfera de la creatividad espiritual, y produce allí su último fruto, mientras la libertad de la poesía se vale de la decadencia de las disciplinas sociales y del *ethos*.»[30] Menos de cuarenta años después de que el Gran Inquisidor hubiera predicho a Cristo que el reino del hombre estaba cerca, algunas de las esperanzas de Tolstói y muchos de los temores de Dostoievski se realizaron. Un despotismo, el gobierno solitario, visionario, predicho por Shigálov en *Los demonios*, le fue impuesto a Rusia.

Dostoievski y sus obras fueron honrados durante la breve aurora del poder recién conquistado y las energías recién liberadas. Lenin consideraba *Los demonios* «repulsivo pero grande», y Lunacharski describió a Dostoievski como «el más sojuzgante» de todos los novelistas rusos. El centenario de su nacimiento fue conmemorado durante los años 1920-1921 con homenajes oficiales y críticos[31]. Pero con el triunfo del shigalovismo en sus formas radicales, Dostoievski llegó a ser considerado como un enemigo peligroso,

[30] J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Nueva York 1953.

[31] Véase I. Howe, *op. cit.*

como un engendrador de subversión y herejía. Los nuevos inquisidores le acusaron de ser un místico, un reaccionario, una mente enferma provista de raras dotes de imaginación pero esencialmente desprovista de penetración histórica. Estaban dispuestos a tolerar *Memorias de la casa muerta* por su descripción de la opresión zarista, y *Crimen y castigo* por su relato de cómo un intelectual revolucionario puede ser destruido por las «contradicciones internas» de una sociedad premarxista. Pero a las principales obras de Dostoievski, a *El idiota, Los demonios* y *Los hermanos Karamázov,* los hombres de la era estaliniana dijeron, como el Inquisidor a Cristo: «Id, y no vengáis más... ¡No volváis, nunca, nunca!». Lenin había decretado en julio de 1918 que se erigieran estatuas a Tolstói y a Dostoievski. En 1932 el protagonista de la obra de Ilyá Ehrenburg *Del caos* tuvo que reconocer que sólo Dostoievski había dicho toda la verdad sobre el pueblo. Pero es una verdad con la que no se puede vivir. «Puede ser dada a los moribundos como antes se les daban los santos sacramentos. Si uno tiene que sentarse a la mesa y comer, debe olvidarla. Si uno tiene que adular a un hijo, ante todo debe sacarlo de la casa... Si uno ha de construir un estado, debe prohibir hasta la mención de aquel nombre.»

Tolstói, al contrario, fue entronizado sólidamente en el panteón revolucionario, de modo parecido a como Rousseau había sido santificado en el Templo de la Razón de Robespierre. Lenin le consideraba el más grande entre todos los escritores de ficción. En manos de la crítica marxista, el difícil aristócrata, el *barin* de cuya arrogancia Gorki había escrito con afectuoso respeto, se convirtió en el campeón del nacionalismo proletario. En él había encontrado la Revolución rusa, según Lenin, su verdadero espejo. Dostoievski, el humillado y ofendido artesano de las letras, el radical condenado y sobreviviente de Siberia, el hombre que había conocido toda especie de degradación social y económica, fue póstumamente desterrado de la «patria del proletariado». A Tolstói, el patricio cronista de la alta sociedad y la riqueza rural, el abogado del paternalismo preindustrial, le fue otorgada la libertad de la nueva ciudad del milenio. Ésta es una paradoja instructiva que sugiere que nuestra interpretación del poema de Iván Karamázov, aunque incompleta y metafórica, tiene pertinencia

histórica. Lo que los marxistas vieron en Tolstói son muchos de los elementos que Dostoievski imaginó en el Inquisidor: una fe radical en el progreso humano por medios materiales, una fe en la razón pragmática, un rechazo de la experiencia mística y una total dedicación a los problemas de este mundo hasta la casi exclusión de Dios. Entendieron a Dostoievski, por otra parte, de modo muy semejante a como el Inquisidor entiende a Cristo, viendo en él al eterno «perturbador», el sembrador de la libertad y la tragedia, el hombre para quien la resurrección de un alma individual era más importante que el progreso material de toda una sociedad.

La crítica literaria marxista ha tratado extensamente, aunque de manera selectiva, el genio de Tolstói. Ha condenado o ignorado la totalidad de Dostoievski. Georg Lukács es un caso a señalar: ha escrito extensamente sobre Tolstói; al tratar de *Guerra y paz* y de *Ana Karénina* su poder crítico se halla vigorosamente a sus anchas. Pero a través de sus voluminosas exposiciones, Dostoievski sólo hace raras apariciones. El primer libro de Lukács, *Die Theorie des Romans* se refiere a él en su párrafo final, donde nos dice en un estallido de oscura retórica que la novela dostoievskiana queda fuera de los complejos problemas del siglo XIX que Lukács ha tratado. En 1943 escribió por fin un ensayo sobre el autor de *Los hermanos Karamázov*; significativamente, eligió como lema el verso de Browning: «¡Voy a probar mi alma!». Pero poco salió de la aventura; el ensayo es indeciso y superficial.

Casi no podría ser de otra manera. Las obras de Dostoievski representan una negación total de la visión del mundo sostenida por un revolucionario marxista. Además, contienen una profecía que un marxista debe rechazar si ha de creer en el triunfo definitivo del materialismo dialéctico. Los Shigálov y el Gran Inquisidor, según Dostoievski, pueden lograr un dominio temporal sobre los reinos de la tierra, pero su gobierno está destinado, por su propia inhumanidad fatalmente determinada, a terminar en el caos y el suicidio. Para un marxista perceptivo y creyente, *Los demonios* ha de ser como un horóscopo del desastre.

Durante el periodo estalinista la censura soviética actuó sobre este supuesto. El antiestalinismo ha traído una revaloración de

Dostoievski y la reanudación de los estudios dostoievskianos. Pero es evidente que ni siquiera una versión liberalizada de la dictadura proletaria y secular puede permitir que demasiados de sus súbditos lean y ponderen las aventuras del príncipe Mishkin, la parábola de Shigálov y Verjovenski o los capítulos del «pro y el contra» de *Los hermanos Karamázov.* Una vez más Dostoievski puede convertirse en la voz del subsuelo.

Fuera de Rusia ha sucedido, en general, lo contrario. Dostoievski ha penetrado más profundamente que Tolstói en el tejido del pensamiento contemporáneo. Es uno de los principales maestros de la sensibilidad moderna. La veta dostoievskiana ha invadido la psicología de la narración moderna, la metafísica del absurdo y la libertad trágica que surgieron de la Segunda Guerra Mundial y la teología especulativa. La rueda ha dado la vuelta entera. El «escita» que Vögué presentó a los lectores europeos como un bárbaro remoto se ha convertido en profeta e historiador de nuestras vidas. Acaso es de este modo porque la barbarie se ha acercado tanto.

Así, pues, aun más allá de sus muertes, los dos novelistas se hallan en posición contraria. Tolstói, el primer heredero de las tradiciones de la épica; Dostoievski, uno de los más importantes temperamentos dramáticos después de Shakespeare; Tolstói, la mente embriagada de razón y de hechos; Dostoievski, el que despreciaba el racionalismo, el gran amante de la paradoja; Tolstói, el poeta de la tierra, de la escena rural y del tono pastoril; Dostoievski, el archiciudadano, el maestro constructor de la moderna metrópoli en la provincia del lenguaje; Tolstói, sediento de verdad, en cuya excesiva búsqueda se destruía a sí mismo y a los que le rodeaban; Dostoievski, que prefería estar contra la verdad que contra Cristo, receloso de la comprensión total y situado en el lado del misterio; Tolstói, «que se mantenía en todo momento –según frase de Coleridge– en el camino real de la vida»; Dostoievski, que avanzaba por el laberinto de lo antinatural, por los subsuelos y las ciénagas del alma; Tolstói, como un coloso a horcajadas sobre la tierra palpable, evocando lo real, lo tangible, la totalidad sensible de la experiencia concreta; Dostoievski, siempre al borde de lo alucinatorio, de lo espectral, siempre vulnerable a las intrusiones

demoniacas en lo que al fin puede resultar que ha sido simplemente un tejido de sueños; Tolstói, la encarnación de la salud y de la vitalidad olímpica; Dostoievski, la suma de las energías enfermizas y demoniacas; Tolstói, que vio los destinos de los hombres históricamente y en el decurso del tiempo; Dostoievski, que los vio contemporáneamente y en el vibrante éxtasis del momento dramático; Tolstói, que fue llevado a la tumba en el primer entierro civil que tuvo lugar en Rusia; Dostoievski, enterrado en el cementerio del monasterio de Alexandr Nevski de San Petersburgo, entre los solemnes ritos de la Iglesia ortodoxa; Dostoievski, preeminentemente hombre de Dios; Tolstói, uno de Sus secretos adversarios.

En la casa del jefe de estación de Astápovo, se dice que Tolstói tenía dos libros junto a su cabecera: *Los hermanos Karamázov* y los *Ensayos* de Montaigne. Parece que había decidido morir en presencia de su gran antagonista y de un espíritu de su misma casta. En el último caso eligió adecuadamente, pues Montaigne era un poeta de la vida y de su totalidad, en el mismo sentido en que Tolstói había entendido ese misterio. Si hubiese acudido al famoso capítulo XII del segundo libro de los *Ensayos* mientras preparaba su soberbio genio para la tranquilidad, Tolstói hubiera encontrado una sentencia igualmente apropiada para él y para Dostoievski:

C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit humain...

Agradecimientos

A Allen Tate y Archibald MacLeish por haber hecho posibles las etapas cruciales del aprendizaje, a sir Isaiah Berlin y E. T. Williams por haber alentado este proyecto desde sus inicios; a R. P. Blackmur por la formación continua de su presencia y por haberse prestado a mirar el trabajo de otro sobre un tema en el cual él mismo es maestro; a Mrs. L. B. Turkevich por demostrar que la ignorancia de la lengua rusa es una pérdida personal además de profesional; a sir Llewellyn Woodward, Alexandre Koyré y Harold Cherniss por sus numerosas atenciones mientras la obra estaba en curso; a Griffith Edwards y Michel Gourévitch por sus sinceras afirmaciones de que les gustaría leer el libro cuando estuviese terminado; a James Billington, que leyó las pruebas y aportó a esa tediosa tarea su juicio agudo y sus amplios conocimientos de la historia y la literatura rusas; y sobre todo al doctor J. Robert Oppenheimer y al Institute of Advanced Studies por concederme un año y medio bajo condiciones inmejorables para terminar la tarea.

Las molestias sufridas por mi mujer y mi familia en estos trabajos van más allá de todo agradecimiento.

G. S.

Bibliografía

Andler, Charles, «Nietzsche et Dostoïevsky», *Melánges Baldensperger*, París 1930.

Astrov, Vladímir, «Dostoievsky on Edgar Allan Poe», *American Literature*, XIV, 1942.

Berdiáiev, N. A., *Les sources et le sens du communisme russe*, trad. de A. Nerville, París 1951.

–, *L'Esprit de Dostoievski*, trad. de A. Nerville, París 1946.

Berlin, Isaiah, *The Hedgehog and the Fox*, Nueva York 1953.

–, *Historical Inevitability*, Oxford 1954.

Bespaloff, Rachel, *De l'Iliade*, Nueva York 1943.

Bewley, Marius, *The Complex Fate*, Nueva York 1954.

Blackmur, R. P., *The Double Agent*, Nueva York 1935.

–, *Language as Gesture*, Nueva York 1952.

–, *The Lion and the Honeycomb*, Nueva York 1955.

–, *Anni Mirabiles*, 1921-1925, Washington 1956.

Bubnoff, N. von (ed.), *Russische Religionsphilosophen: Dokumente*, Heildelberg 1956.

Burckhardt, Jakob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, *Gesammelte Werke*, IV, Basilea 1956.

Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form*, Nueva York 1957.

Carr, E. H., *Dostoevsky (1821-1881)*, Nueva York 1931.

Carus, C. G., *Psyche*, Jena 1926.

Chassaignon, J.-M., *Cataractes de l'imagination*, París 1799.

Chertkov, V., *The Last Days of Tolstoy*, trad. de N. A. Duddington, Londres 1922.

Cohn, N., *The Pursuit of the Millennium*, Londres 1957.

Stephen Crane's Love Letters to Nellie Crouse, H. Cady y L. G. Wells (eds.), Syracuse University Press, 1954.

Curle, R., *Characters of Dostoevsky*, Londres 1950.

Čyževśkyj, D., «Schiller und "Die Brüder Karamazov"», *Zeitschrift für Slavisch Philologie*, VI, 1929.

Ehrenburg, Ilyá, *Out of Chaos*, trad. de A. Bakshy, Nueva York 1934.

Eliot, T. S., *Selected Essays, 1917-1932*, Nueva York 1932.

–, *Notes Towards the Definition of Culture*, Nueva York 1949.

Fergusson, Francis, *The Idea of a Theater*, Princeton University Press, 1949.

–, *The Human Image in Dramatic Literature*, Nueva York 1957.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, París 1926-1933.

Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, Nueva York 1950.

Freud, Sigmund, «Dostoevsky and Parricide» (en el prefacio a la traducción de la *Confesión de Stavrogin* de Virginia Woolf y S. S. Koteliansky, Nueva York 1947).

Gerhardt, D., *Gogol' und Dostojecskij in ihrem künstlerischen Verhältnis*, Leipzig 1941.

Germain, Gabriel, *Genèse de l'Odyssée*, París 1954.

Gide, André, *Dostoïevsky*, París 1923.

Ginsburg, Michael, «Koni and His Contemporaries», *Indiana Slavic Studies*, I, 1956.

Goebbels, Joseph, *Michael*, Múnich 1929.

Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché*, París 1955.

Gorki, Maxim, *Reminiscences of Tolstoy, Chekhov and Andreev*, trad. de Katherine Mansfield, S. S. Koteliansky y Leonard Woolf, Londres 1934.

Guardini, Romano, *Religiöse Gestalten in Dostojewskis Werk*, Múnich, 1947.

Harrison, J. E., *Ancient Art and Ritual*, Nueva York 1913.

Hemmings, F. W. J., *The Russian Novel in France, 1884-1914*, Oxford 1950.

Herzen, Alexander, *From the Other Shore* y *The Russian People and Socialism*, Isaiah Berlin (ed.), Nueva York 1956.

House, Humphry, *Aristotle's Poetics*, Londres 1956.

Howe, Irving, *Politics and the Novel*, Nueva York 1957.

Ivanov, V., *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky*, trad. de N. Cameron, Nueva York 1952.

James, Henry, *Hawthorne*, Nueva York 1880.

–, *Notes on Novelists, with Some Other Notes*, Nueva York 1914.

–, *The Letters of Henry James*, P. Lubbock (ed.), Nueva York 1920.

–, *The Notebooks of Henry James*, F. O. Matthiessen y K. B. Murdock (eds.), Oxford 1947.

–, *The Art of the Novel*, R. P. Blackmur (ed.), Nueva York 1948.

–, *The Art of Fiction and Other Essays*, M. Roberts (ed.), Oxford 1948.

Jarbinet, Georges, *Les Mystères de Paris d'Eugène Sue*, París 1932.

Keats, John, *The Letters of John Keats*, M. B. Forman (ed.), Oxford 1947.

Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama*, Londres 1956.

Knight, G. Wilson, *Shakespeare and Tolstoy*, Oxford 1934.

Kohn, Hans, *Pan-Slavism: Its History and Ideology*, University of Notre Dame Press, 1953.

Lauth, Reinhard, *Die Philosophie Dostojewskis*, Múnich 1950.

Lawrence, D. H., *Studies in Classic American Literature*, Nueva York 1923.

–, *The Letters of D. H. Lawrence*, con una introducción de Aldous Huxley, Nueva York 1932.

The Letters of T. E. Lawrence, David Garnett (ed.), Nueva York 1939.

Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Nueva York 1954.

–, *D. H. Lawrence: Novelist*, Nueva York 1956.

Lindstrom, T. S., *Tolstoï en France (1886-1910)*, París 1952.

Lubac, H. de, *Le Drame de l'humanisme athée*, París 1954.

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Nueva York 1921.

Lukács, Georg [György], *Die Theorie des Romans*, Berlín 1920.

–, *Balzac und der französische Realismus*, Berlín 1952.

–, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlín 1952.

–, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlín 1952.

–, *Der Historische Roman*, Berlín 1955.

–, *Probleme des Realismus*, Berlín 1955.

–, *Goethe und seine Zeit*, Berlín 1955.

Madaule, J., *Le Christianisme de Dostoïevski*, París 1939.

Mann, Thomas, *Adel des Geistes*, Estocolmo 1945.
–, *Neue Studien*, Estocolmo 1948.
–, *Nachlese*, Estocolmo 1956.
Maritain, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Nueva York 1953.
Matlaw, R. E., «Recurrent Images in Dostoevskij», *Harvard Slavic Studies*, III, 1957.
Maude, Aylmer, *The Life of Tolstoy*, Oxford 1930.
Merezhkovski, D. S., *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevski*, Londres 1902.
Muchnic, H., *Dostoevsky's English Reputation (1881-1936)*, Northampton, Mass., 1939.
Murry, J. Middleton, *Dostoevsky*, Nueva York 1916.
Orwell, George, «Lear, Tolstoy, and the Fool», *Polemic*, VII, Londres 1947.
Page, Denys, *The Homeric Odyssey*, Oxford 1955.
Passage, C. E., *Dostoevski the Adapter: A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*, University of North Caroline Press, 1954.
Phelps, Gilbert, *The Russian Novel in English Fiction*, Londres 1956.
Poggioli, R., «Kafka and Dostoyevsky», *The Kafka Problem*, Nueva York 1946.
–, *The Phoenix and the Spider*, Harvard 1957.
Polner, Tikhon, *Tolstoy and his Wife*, trad. de N. Wreden, Nueva York 1943.
Powys, John Cowper, *Dostoievsky*, Londres, 1946.
Praz, Mario, *The Romantic Agony*, Oxford, 1951.
Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* y *Journées de Lecture*, París 1954.
Richards, I. A., *Practical Criticism*, Nueva York 1950.
–, *Coleridge on Imagination*, Nueva York 1950.
Rivière, Jacques, *Nouvelles Études*, París 1922.
Rolland, Romain, *Vie de Tolstoï*, París 1921.
–, *Mémoires et fragments du journal*, París 1956.
Sapir, Boris, *Dostojewsky und Tolstoi über Probleme des Rechts*, Tubinga 1932.
Sartre, Jean-Paul, «À propos *Le bruit et la fureur*. La temporalité chez Faulkner», *Situations*, I, París 1947.
–, «Qu'est-ce que la littérature?», *Situations*, II, París 1948.

Shaw, George Bernard, *The Works of George Bernard Shaw,* Londres 1930-1938.

Chestov, Léon, *All Things Are Possible,* trad. de S. S. Koteliansky, Nueva York 1928.

–, *Tolstoi und Nietzsche,* trad. de N. Strasser, Colonia 1923.

–, *Les Révélations de la mort, Dostoievsky-Tolstoi,* trad. de Boris de Schloezer, París 1923.

–, *Dostojewski und Nietzsche,* trad. de R. von Walter, Colonia 1924.

–, *Athènes et Jérusalem,* París 1938.

Simmons, E. J., *Dostoevski: The Making of a Novelist,* Nueva York 1940.

–, *Leo Tolstoy,* Boston 1946.

Soloviev, E. A., *Dostoievsky: His Life and Literary Activity,* trad. de C. J. Hogarth, Nueva York 1916.

Suarès, André, *Tolstoï,* París 1899.

Tate, Allen, «The Hovering Fly», *The Man of Letters in the Modern World,* Nueva York 1955.

The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Sukhotin-Tolstoy, trad. de A. Brown, Columbia University Press, 1951.

Tolstoy, Alexandra, *Tolstoy: A Life of My Father,* trad. de E. R. Hapgood, Nueva York 1953.

Tolstoy, Ilyá, *Reminiscences of Tolstoy,* trad. de G. Calderon, Nueva York 1914.

Tolstoy, Leon L., *The Truth about My Father,* Londres 1924.

Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination,* Nueva York 1950.

–, *The Opposing Self,* Nueva York 1955.

Troyat, Henri, *Dostoïevski: l'homme et son œuvre,* París 1940.

Turkevich, L. B., *Cervantes in Russia,* Princeton University Press, 1950.

Van der Eng, J., *Dostoevskij romancier,* Gravenhage 1957.

Võgué, E. M., vizconde de, *Le roman russe,* París 1886.

Weil, Simone, «L'Iliade ou le Poème de la force», bajo el seudónimo de Émile Novin, *Cahiers du sud,* Marsella 1940.

Wilson, Edmund, «Dickens: *The Two Scrooges*», *Eight Essays,* Nueva York 1954.

Woolf, Virginia, «Modern Fiction», *The Common Reader,* Nueva York 1925.

Yarmolinsky, A., *Dostoevsky: A Life*, Nueva York 1934.
Zander, L. A., *Dostoevsky*, trad. de N. Duddington, Londres 1948.
Zola, Émile, «Les romanciers naturalistes», *Œuvres complètes*, XV, París 1927-1929.
–, «Le roman expérimental», *Œuvres complètes*, XLVI, París 1927-1929.

Índice onomástico

BIBLIOTECA
DE ENSAYO

Serie Mayor

Colli
Filosofía de la expresión
Traducción de Miguel Morey

Zambrano
Persona y democracia

Sacks, Kevles, Lewontin, Gould y Miller
Historias de la ciencia y del olvido
Traducción de Catalina Martínez Muñoz

Heidegger
Estudios sobre mística medieval
Traducción de Jacobo Muñoz

George Steiner
Pasión intacta
Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón

François Jullien
Elogio de lo insípido
Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

Ignacio Gómez de Liaño
El círculo de la Sabiduría (vols. I y II)

James Hillman
Re-imaginar la psicología
Traducción de Fernando Borrajo

María Zambrano
Los sueños y el tiempo

François Jullien
Tratado de la eficacia
Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

Alessandro Baricco
El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin
Traducción de Romana Baena Bradaschia

Harald Weinrich
Leteo
Traducción de Carlos Fortea

Ignacio Gómez de Liaño
Filósofos griegos, videntes judíos

James Hillman
El mito del análisis
Traducción de Ángel González de Pablo

François Jullien
Un sabio no tiene ideas
Traducción de Anne-Hélène Suárez Girard

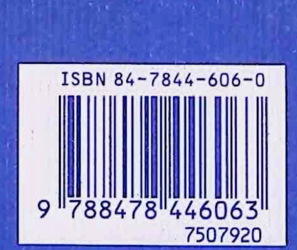
Ignacio Gómez de Liaño
Iluminaciones filosóficas

George Steiner
Gramáticas de la creación
Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán

Friedrich Nietzsche
Nietzsche contra Wagner
Traducción de José Luis Arántegui

George Steiner
Tolstói o Dostoievski
Traducción de Agustí Bartra

ISBN: 84-7844-606-0
Depósito legal: M-37.452-2002
Impreso en Closas-Orcoyen, S.L.



ISBN 84-7844-606-0
9 788478 446063
7507920